VIES

DES PEINTRES

SCULPTEURS ET ARCHITECTES

PREMIÈRE SÉRIE

(*du tome I au tome V, inclusivement*)

Les Biographies des tomes I, IV et V, traduites par M. Léopold Leclanché, sont suivies de Commentaires (en caractères pareils à ceux du texte) par M. Jeanron.

Les tomes II et III sont entièrement traduits et commentés par M. Léopold Leclanché.

DEUXIÈME SÉRIE

(*du tome VI au tome X, inclusivement*)

Les tomes VI et VII sont traduits par M. Léopold Leclanché, et commentés par M. Jeanron.

Les tomes VIII, IX et X sont entièrement traduits et commentés par M. Léopold Leclanché.

IMPRIMERIE DE H. FOURNIER ET Cᵉ, 7 RUE SAINT-BENOÎT.

VIES
DES PEINTRES

SCULPTEURS ET ARCHITECTES

PAR GIORGIO VASARI

TRADUITES

PAR LÉOPOLD LECLANCHÉ

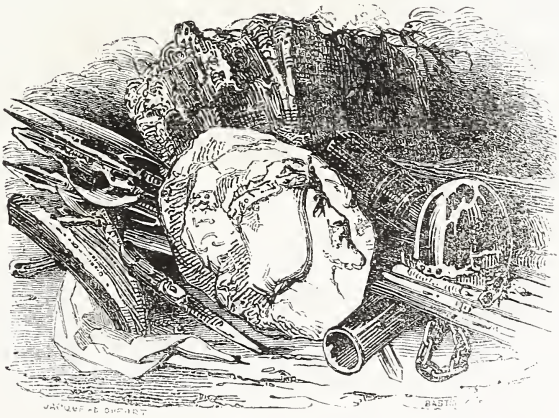
ET COMMENTÉES

PAR JEANRON ET LÉOPOLD LECLANCHÉ

---

121 PORTRAITS DESSINÉS PAR JEANRON
Et gravés sur acier par Wacquez et Bouquet.

TOME SEPTIÈME



PARIS
JUST TESSIER, LIBRAIRE-EDITEUR
QUAI DES AUGUSTINS, 37

1841

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/viesdespeintress78vasa

Jeanron del.

Bacquet sc.

MARCO DE CALABRE.

VIES

DES PLUS CÉLÈBRES

PEINTRES, SCULPTEURS

ET

ARCHITECTES.

MARCO DE CALABRE,

PEINTRE.

Lorsqu'une grande lumière éclate dans l'une des branches de la science, elle rayonne sur l'humanité toute entière; mais sa splendeur paraît plus ou moins vive, plus ou moins merveilleuse, suivant les lieux et les circonstances. En effet, les hommes de génie qui, semblables à des fruits nés hors de leur sol, se rencontrent, comme le peintre Marco, dans des contrées où leurs pareils sont inconnus, excitent notre admiration et notre joie bien plus que ceux que l'on voit dans certains pays où ils abondent naturellement.

Marco naquit en Calabre (1). La nécessité de

perfectionner ses études l'appelait à Rome; mais l'air doux et parfumé de Naples le retint sur les plages du Sebeto, où il croyait entendre les chants des sirènes se marier aux accords harmonieux de son luth. Il y resta jusqu'au jour où il rendit à Dieu son âme, et à la terre sa dépouille mortelle.

Dans sa nouvelle patrie, Marco exécuta de nombreux travaux à l'huile et à fresque, et se montra supérieur à tous les peintres nationaux de son époque. A dix milles de Naples, à Aversa, on admire dans l'église de Sant'-Agostino le grand tableau du maître-autel, où il représenta la Dispute de saint Augustin avec les hérétiques (2). Cette composition est entourée de divers sujets tirés de la vie du Christ, et se distingue par un brillant coloris et un style soutenu qui se rattache à tout ce qu'il y a de bon dans la manière moderne. Ce n'est là d'ailleurs qu'une seule des innombrables productions dont il enrichit Naples et les autres villes du royaume.

Sa vie s'écoula joyeuse et à l'abri des caprices de la fortune. L'absence de tout rival lui permit de jouir paisiblement de l'affection des grands, et d'exercer fructueusement son art. Il mourut à l'âge de cinquante-six ans. Ses ouvrages datent de l'an 1508 à l'an 1542.

Marco eut pour élève Gio. Filippo Crescione de Naples, qui peignit et peint encore de concert avec Lionardo Castellani son beau-frère; mais comme ces deux artistes sont aujourd'hui vivants, nous nous contenterons de les avoir mentionnés en passant.

Un autre Calabrais, dont j'ignore le nom, travailla avec Marco et ensuite avec Giovan d'Udine. Il décora en clair-obscur plusieurs façades de maisons à Rome, et orna de fresques la chapelle de la Concezione dans l'église de la Trinità.

A la même époque, Niccola, plus connu sous le nom de Maestro Cola dalla Matrice, fit à Ascoli, en Calabre, et à Norcia de nombreux ouvrages fort estimés, qui lui acquirent une grande renommée. Habile architecte, il dirigea les constructions de tous les édifices que l'on éleva de son temps à Ascoli et dans toute cette province.

Se souciant peu de visiter Rome, Maestro Cola ne songeait point à s'éloigner d'Ascoli où il menait une vie douce et tranquille, lorsque les troubles qui éclatèrent sous le pape Paul III le forcèrent de s'enfuir avec sa femme, dont la jeunesse et la beauté mirent à leur poursuite des soldats forcenés. Pour sauver son honneur et la vie de son mari, cette femme héroïque se jeta dans un précipice. A la vue de son corps tout broyé, les soldats s'arrêtèrent sans faire aucun mal à Maestro Cola, dont les jours furent empoisonnés par cette tragique aventure.

Peu de temps après, Alessandro Vitelli, seigneur de la Matrice, le conduisit à Città-di-Castello, où il le chargea d'exécuter dans son palais diverses peintures à fresque et à l'huile.

Maestro Cola retourna ensuite dans sa patrie où il mourut. Il serait, sans aucun doute, parvenu à un degré de talent éminent, s'il eût exercé son art dans un pays où l'émulation et la concurrence l'eus-

sent forcé à une application plus grande, et à de plus sérieuses études qui auraient nécessairement développé les grandes dispositions dont la nature l'avait doué.

Sans nous y arrêter longuement, nous ferons quelques réflexions sur cette courte biographie du Calabrais. Quoique Marco ait été un homme de mérite, comme l'attestent ses ouvrages subsistants, le Vasari s'est évidemment exagéré son importance. La forte empreinte des données de l'art romain et florentin, qui distingue ses productions, a pu disposer pour lui outre mesure le Vasari, qui ne vit qu'en passant les œuvres de la Calabre, et n'eut pas le temps de les comparer attentivement et de les classer entre elles. Le Vasari nous semble encore peu fondé, lorsqu'il s'émerveille autant sur l'étrangeté de l'apparition d'un tel talent dans ce pays. Nous ne voyons pas que cette province, écartée des grands centres de l'activité italienne, ait été tellement privée de mouvement, qu'on doive s'étonner d'y rencontrer un homme. La Calabre a eu ses artistes, et ce surnom de Calabrais distingue plus d'un beau talent à toutes les époques de l'art italien.

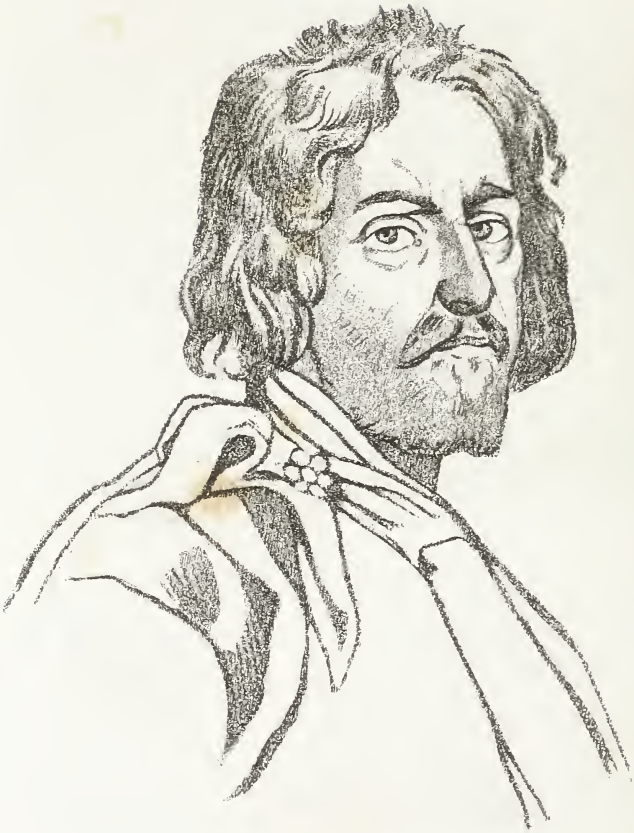
D'ailleurs notre auteur, si érudit en beaucoup d'autres endroits de son livre, et qui, ici même,

marie les accords du luth moderne aux chants mythologiques des sirènes, n'aurait-il pas dû se rappeler que, sur cette pauvre terre de la Calabre, étaient assises autrefois ces villes si savantes et si profondément artistes de la grande Grèce antique? — Marco fut un produit de la tradition raphaëlesque qui influa tant dans cette époque sur l'école napolitaine. Le Vasari nous l'apprend, en nous disant que ses œuvres *se rattachent à tout ce qu'il y a de bon dans la manière moderne.* Quoiqu'il ait négligé de nous l'indiquer, il est certain que Marco fut l'élève fidèle et intelligent de Polydore de Caravage. Polydore, dans sa vieillesse, alla fonder à Messine une école vraiment remarquable, et beaucoup de Siciliens et de Calabrais initiés par lui en ont laissé les plus irrécusables témoignages. C'était aussi un homme de talent et un Calabrais que le malheureux qui, souillant ses mains habiles du sang de ce vénérable vétéran de la peinture, attacha au souvenir de son maître son nom odieux et son atroce ingratitude. Le tableau de l'Épiphanie qui se voit dans l'église de Saint-André, et où le misérable avait fait entrer un magnifique portrait du grand homme qu'il devait assassiner bientôt pour le voler, dépasse en mérite les œuvres vantées de son innocent condisciple et compatriote Marco.

NOTES.

(1) Le P. Orlandi l'appelle Marco Cardisco.

(2) Le P. Orlandi prétend que ces peintures ont été faites, non à Sant'-Agostino d'Aversa, mais à Sant'-Agostino de Naples.



SAN - GALLO.

ANTONIO DA SAN-GALLO,

ARCHITECTE FLORENTIN.

Que de grands princes laisseraient un nom illustre, s'ils voulaient consacrer une partie de leurs richesses à des entreprises qui, par leur beauté et leur utilité, exciteraient l'admiration et la reconnaissance du genre humain! La création d'immenses et magnifiques édifices, qui mettent en jeu tant d'intelligences diverses, et qui, une fois achevés, semblent défier les siècles, n'est-elle pas en effet le plus noble but qu'un prince puisse se proposer? De tous les trésors dépensés par les anciens Romains, au comble de leur puissance, que nous reste-t-il? Des édifices qui leur assurent une gloire éternelle et que nous vénérons comme des choses saintes, comme les seules dignes d'être imitées. La biographie du Florentin Antonio da San-Gallo montrera clairement combien ces vérités furent vivement senties par plusieurs princes qui vivaient du temps de cet architecte.

Antonio était fils d'un tonnelier de Mugello, nommé Bartolommeo Picconi. Il apprit dans son enfance le métier de menuisier; mais, ayant en-

tendu parler du haut crédit dont ses oncles Giuliano et Antonio da San-Gallo jouissaient à Rome, il se rendit auprès d'eux et se mit à étudier l'architecture sous leur direction, avec le ferme espoir d'acquérir ce beau talent qui couvrit l'Italie de tant de chefs-d'œuvre. Notre jeune artiste ne profita pas long-temps de l'appui de son oncle Giuliano qui, gravement malade de la pierre, fut forcé de retourner à Florence. Il se fit alors connaître de Bramante, qui débuta par l'employer à dessiner des plans, que la vieillesse et la paralysie l'empêchaient d'exécuter lui-même. Bramante fut tellement satisfait de l'exactitude et de la facilité d'Antonio, qu'il lui confia divers travaux pour lesquels il se contentait de lui donner ses instructions. Ainsi, l'an 1512, il le chargea de bâtir la galerie qui conduisait aux fossés du château de Sant'-Agnolo. Antonio recevait dix écus par mois pour surveiller cette entreprise, qui fut malheureusement interrompue par la mort du pape Jules II.

La réputation qu'Antonio avait acquise comme architecte et comme constructeur engagea le cardinal Alexandre Farnèse (depuis pape sous le nom de Paul III) à s'adresser à lui pour restaurer son vieux palais de Campo-di-Fiore, qu'il habitait avec sa famille. Antonio, ne voulant pas laisser échapper cette occasion de se produire, présenta divers projets au cardinal. Sa Seigneurie révérendissime en choisit un qui, par sa distribution en deux appartements, lui semblait devoir convenir à ses deux fils, Pier Luigi et Ranuccio. Cet ouvrage fut aussi-

tôt commencé, et chaque année en vit exécuter une partie.

A la même époque, Antonio fut chargé de l'achèvement et de la décoration de l'église de Santa-Maria-di-Loreto, située à Rome, sur le Macello de' Corbi, non loin de la colonne Trajane.

Il fit ensuite près de Sant'-Agostino, pour Messer Marchionne Baldassini, un palais qui, malgré son peu d'étendue, est réputé le plus commode et le mieux distribué qu'il y ait à Rome. Les escaliers, les portiques de la cour, les loges, les portes et les cheminées, sont d'une élégance parfaite. Messer Marchionne, pour augmenter encore la beauté de ce palais, fit décorer une salle par Perino del Vaga, comme nous le disons dans la vie de ce peintre.

A côté de la tour de Nona, Antonio bâtit la maison des Centelli, qui est petite, mais très-commode.

Peu de temps après, il alla, sur les domaines du révérendissime cardinal Farnèse, à Gradoli, où il construisit un magnifique palais pour ce seigneur. Dans ce voyage, il donna le dessin de la forteresse de Capraruola et restaura celle de Capo-di-Monte, qu'il entoura de bonnes et solides murailles. Le cardinal Farnèse, se voyant si bien servi par Antonio, lui voua une profonde amitié et l'aida constamment de toute sa protection.

Le cardinal Alborense, voulant laisser un souvenir de soi dans l'église de sa nation, choisit notre artiste pour exécuter son tombeau et une chapelle de marbre à San-Jacopo-degli-Spagnuoli. Pellegrino de Modène couvrit de peintures tous les vides

pratiqués entre les pilastres de cette chapelle, dont l'autel est surmonté d'une belle statue de Saint-Jacques, sculptée en marbre par le Sansovino. L'architecture de cette chapelle est très-estimée; on admire surtout la voûte de marbre qui est décorée de compartiments octogones.

Vers la même époque, Antonio conduisit à fin, sur la place d'Amelia, pour Messer Bartolommeo Ferratino, un superbe palais qui lui valut honneur et profit. Puis Antonio di Monte, cardinal de Santa-Prassedia, lui en fit bâtir un autre non loin de la statue de Maestro Pasquino. Au milieu de la façade qui donne sur la place, Antonio éleva une tour à trois étages, percée de fenêtres, et ornée de pilastres, et sur laquelle Francesco dell' Indaco peignit en clair-obscur une foule de sujets et de figures. Antonio eut encore à construire un autre palais à Tolentino, pour le cardinal d'Arimini, qui, non content de l'avoir richement récompensé, lui témoigna toute sa vie une grande reconnaissance.

Pendant que, grâce à ces travaux, la renommée d'Antonio se répandait au loin, il advint que la vieillesse et la maladie envoyèrent Bramante dans l'autre monde. Le pape Léon X lui donna pour successeur, dans la construction de Saint-Pierre, Raphaël d'Urbin, Giuliano da San-Gallo, oncle d'Antonio, et Fra Giocondo de Vérone. Ce dernier quitta bientôt Rome et ne tarda pas à être suivi de Giuliano, auquel son âge avancé fit permettre de retourner à Florence. Antonio pria alors avec instance son protecteur, le cardinal Farnèse, de sup-

plier le pape de lui accorder la place de son oncle Giuliano. Léon X accueillit avec faveur cette demande, autant par estime pour notre artiste qui était bien digne de remplir cet emploi, que par bienveillance pour le cardinal. Antonio resta donc chargé, avec Raphaël, de cette importante entreprise qui, malheureusement, marcha avec lenteur sous leur direction.

Léon X, ayant résolu de fortifier Cività-Vecchia, se rendit dans cette ville avec une foule de seigneurs parmi lesquels on distinguait Gio. Paolo Baglioni et Vitello. Sa Sainteté était aussi accompagnée d'hommes du métier, tels que Pietro Navarra et Antonio Marchisi ; ce dernier était venu de Naples tout exprès. Les discussions furent vives et animées; celui-ci proposait un dessin, celui-là un autre, lorsqu'enfin Antonio présenta un projet qui fut approuvé et adopté par Léon X, les seigneurs et les architectes. Ce succès procura à notre artiste un haut crédit à la cour de Sa Sainteté.

Antonio eut ensuite occasion de remédier à une grande erreur commise par Raphaël, et qui aurait pu avoir les plus funestes résultats. Par trop de complaisance pour quelques-uns de ses amis, Raphaël avait ménagé, dans les soubassements des loges du Vatican, des caveaux et des vides qui affaiblirent les points d'appui de telle sorte que l'édifice menaçait ruine, et se serait écroulé sans aucun doute, si Antonio n'eût repris les galeries en sous-œuvre, rempli les vides, renforcé les fondations, et donné à cet ensemble une solidité qu'il n'avait jamais eue.

La nation florentine avait commencé, d'après les dessins de Jacopo Sansovino, dans la Strada Giulia, une église qui avait le grave inconvénient d'empiéter sur le lit du Tibre, ce qui nécessita une dépense de douze mille écus pour jeter les fondements dans le fleuve. Ce travail s'était trouvé au-dessus des forces du Sansovino; mais notre Antonio vainquit toutes les difficultés, éleva les constructions de quelques brasses au-dessus de l'eau, et fit un modèle d'une rare beauté. Cet ouvrage aurait excité une admiration universelle s'il eût été conduit à fin. Néanmoins on doit blâmer sévèrement l'homme qui était alors chargé des affaires de la nation florentine à Rome; car, s'il eût eu un peu de jugement, il se serait opposé à ce que les architectes dépensassent tant de milliers d'écus pour aboutir à gagner une vingtaine de brasses sur un fleuve terrible, dont les flots devaient livrer un combat éternel aux fondations de l'édifice. N'était-il pas facile d'ailleurs de reculer l'église sur la terre ferme, et même de lui donner une autre forme, ce qui, en outre, aurait permis de la terminer sans plus de dépense? Si l'on compta sur les trésors de la nation florentine pour l'achever, le temps montra combien cet espoir était trompeur; car les choses en sont restées au point où les avait laissées notre San-Gallo, malgré les richesses des marchands et des cardinaux florentins, malgré la puissance de quatre papes du même pays, Léon X, Clément VII, Jules III et Marcel II (1). Il est donc de la plus haute importance que les architectes et ceux qui les emploient ne mettent à exécution

aucune entreprise sans s'être bien assurés à l'avance que rien ne les empêchera d'arriver à fin.

Mais revenons à Antonio. Il fut emmené, un été, par le souverain pontife à Monte-Fiascone, où il restaura la forteresse bâtie jadis par le pape Urbain (2). Il éleva ensuite, par l'ordre du cardinal Farnèse, dans l'île Viscentina du lac de Bolsena, deux petits temples, dont l'un est octogone en dehors et rond en dedans, et l'autre octogone en dedans et carré en dehors, avec une niche à chacun des quatre coins. Ces deux petits édifices témoignent du bon goût et de la souplesse du talent de notre artiste. Il n'attendit pas qu'ils fussent terminés pour retourner à Rome. Il y commença, au coin de Santa-Lucia, le palais de l'évêque de Cervia, qui ne fut pas achevé. Près de Corte-Savella, il construisit la belle église de Santa-Maria-di-Monteferrato, et la maison de Marrano, derrière le palais Cibo, à côté de l'habitation des Massimi.

Sur ces entrefaites mourut Léon X. Les beaux-arts, qui avaient été remis en honneur sous son règne et sous celui de son prédécesseur Jules II, furent tellement odieux à son successeur Adrien VI, que, si ce pontife eût conservé plus long-temps dans ses mains le sceptre apostolique, Rome aurait eu, sans aucun doute, à déplorer la perte de bien des chefs-d'œuvre, comme autrefois lorqu'elle vit certains papes condamner au feu toutes les statues, bonnes ou mauvaises, échappées aux ravages des Goths. Déjà même Adrien avait manifesté la volonté de renverser la chapelle du divin Michel-Ange, laquelle,

disait-il, n'était qu'un bain d'hommes nus. Il méprisait les peintures et les sculptures les plus admirables, et les appelait des objets lascifs, infâmes et abominables. Aussi n'est-il pas étonnant que le pontificat d'Adrien ait été funeste à l'activité des artistes. L'édification même de l'église de Saint-Pierre n'avança pour ainsi dire point, et cependant, elle au moins, n'aurait-elle pas dû exciter l'intérêt de ce farouche ennemi des choses mondaines? Pendant ce temps, notre Antonio, forcé de s'occuper d'ouvrages peu importants, restaura les nefs collatérales de San-Jacopo-degli-Spagnuoli et pratiqua de belles fenêtres dans sa façade. Puis, il exécuta en travertin le gracieux tabernacle de l'Imagine-di-Ponte, où Perino del Vaga laissa une charmante petite fresque.

Le ciel, enfin touché de compassion, fit ressusciter les arts en frappant de mort Adrien et en mettant à sa place un homme capable de mieux gouverner les choses de ce monde. Le généreux Clément VII monta sur le siége apostolique et suivit les traces de Léon X et de ses autres glorieux ancêtres. Il voulut que les travaux qui avaient signalé son cardinalat ne fussent que le prélude des immenses entreprises qui devaient illustrer son pontificat. L'élection de Clément VII ranima le courage, l'ardeur et le génie de tous les artistes, qui produisirent alors ces chefs-d'œuvre que nous admirons aujourd'hui.

Antonio fut aussitôt employé par Sa Sainteté, qui le chargea de refaire la cour du Vatican, sur laquelle donnent les fameuses loges de Raphaël. Antonio rendit cette cour aussi commode que belle, en élar-

gissant et en redressant les avenues étroites et tortueuses qui y conduisaient jadis; mais Jules III y apporta des changements considérables, afin d'avoir un prétexte pour enlever des colonnes de granit dont il voulait orner sa villa.

Dans le même temps, Antonio fit la façade de l'ancienne Monnaie *in Banchi*, et la décora des armoiries du pape. Il acheva ensuite, par l'ordre de Clément VII, de renforcer les fondations des loges du Vatican; travail que la mort de Léon X avait interrompu, et que la négligence d'Adrien VI avait empêché de continuer.

Sa Sainteté, ayant résolu d'entourer de fortifications Parme et Plaisance, y envoya San-Gallo et Giulian Leno pour en surveiller l'exécution. Les deux artistes s'acquittèrent parfaitement de leur commission avec l'aide d'Antonio Labacco (3), de Pier Francesco de Viterbe, ingénieur très-habile, et de Michele San-Micheli, architecte véronais.

De retour à Rome (4), Antonio ajouta au palais du Vatican les salles des consistoires et celles des camériers. Au-dessus de ces dernières, il en disposa encore plusieurs autres très-commodes. Cette opération présentait beaucoup de danger à cause des fondements qu'il fallait renforcer. Il est vrai que, sous le rapport de la solidité, l'édifice ne pouvait tomber dans des mains plus sûres ni plus expérimentées que celles d'Antonio; car jamais aucune de ses constructions n'a montré la moindre gerçure.

L'ancienne et petite église de la Madonna-di-Loreto, primitivement couverte d'une rustique toiture

en briques, ayant été recommencée sur un plus vaste plan par Giuliano de Maiano, et continuée par le pape Sixte IV et ses successeurs, vint brusquement à se lézarder et à s'ouvrir l'an 1526, de telle sorte que, non-seulement les grands arcs de la tribune, mais encore tout le reste de la bâtisse, annonçaient une ruine prochaine. Clément VII envoya aussitôt Antonio remédier au mal qui provenait des fondations qui n'étaient ni assez larges ni assez profondes. Aussitôt arrivé à Loreto, Antonio se mit à étayer toute la construction et à soutenir les arcades par de fortes armatures; puis il refit les fondations et renforça les murs et les piliers. Après leur avoir donné une solidité à toute épreuve, il changea et améliora l'ordonnance générale, décora les croisées et les nefs de magnifiques profils, et enrichit d'un soubassement non moins beau les quatre grands piliers de la tribune. Cette rénovation de l'église de Santa-Maria-di-Loreto est assurément le travail qui fait le plus d'honneur à Antonio. En effet, la création complète d'un édifice présente bien moins de difficultés qu'une restauration où l'on est obligé de réparer les erreurs d'autrui : or, on peut dire qu'Antonio ressuscita un mort et opéra un véritable miracle; il compléta son œuvre en garnissant d'une couverture en plomb le comble de Santa-Maria-di-Loreto, et en donnant toutes les instructions nécessaires pour mener à bonne fin ce temple célèbre qui lui doit une forme plus correcte et plus élégante, et qui probablement lui sera aussi redevable d'une longue durée.

De Loreto, Antonio se rendit à Rome, d'où il alla rejoindre Clément VII qui, après le sac de sa capitale, s'était réfugié avec sa cour à Orvieto. L'eau étant devenue très-rare dans cette ville, notre artiste y construisit un puits tout en pierre de taille sur une étendue de vingt-cinq brasses; deux escaliers en spirale, pratiqués l'un au-dessus de l'autre, dans le tuf, conduisent jusqu'au fond les bêtes de somme qu'on emploie à puiser l'eau; par l'une de ces pentes, elles arrivent jusqu'au pont où on les charge, et, remontant par l'autre escalier, elles sortent sans être obligées de rebrousser chemin, par une porte différente et opposée à celle qui leur a livré entrée. Lorsque Clément VII mourut, il ne restait plus à achever que le revêtement de l'ouverture de ce puits merveilleux. Le pape Paul III se chargea de ce soin, mais ne suivit pas le projet d'Antonio. Cette ouverture est si spacieuse, que les escaliers reçoivent jusqu'au fond un jour suffisant des fenêtres pratiquées dans le mur circulaire auquel ils sont adossés. Tout en s'occupant de cet ouvrage qui surpasse ce que les anciens ont fait de plus beau en ce genre, Antonio donna le plan de la citadelle d'Ancône qui, plus tard, fut mis à exécution.

Dans le temps où Alexandre de Médicis était duc de Florence, son oncle, Clément VII, ayant résolu de doter cette ville d'une forteresse inexpugnable, le Signor Alessandro Vitelli, Pier Francesco de Viterbe et notre Antonio, construisirent celle qui est entre la porte al Prato et la porte San-Gallo avec

tant de célérité, que jamais édifice ancien ou moderne n'a été si rapidement mené. Sous la tour del Toso, qui fut la première bâtie, on plaça avec une pompe et des cérémonies solennelles quantité d'inscriptions et de médailles. Cette citadelle, célèbre dans le monde entier, passe pour imprenable.

A la même époque, Antonio conduisit à Loreto le Tribolo, Raffaello da Montelupo, le jeune Francesco da San-Gallo et Simone Cioli, pour terminer les bas-reliefs commencés par Andrea Sansovino; il y appela aussi le Mosca qui était alors occupé à exécuter, comme nous le dirons dans sa vie, une admirable cheminée en pierre pour les héritiers de Pellegrino da Fossombrone (5). Le Mosca céda aux prières d'Antonio, et se rendit à Loreto, où il sculpta des guirlandes d'une beauté divine. Ainsi la Madonna de Loreto fut entièrement achevée par les soins de notre artiste, bien qu'il fut obligé de diriger à la fois, dans cinq villes éloignées l'une de l'autre, des travaux de la plus haute importance, savoir : la forteresse de Florence, celle d'Ancône, la restauration de Loreto, l'agrandissement du Vatican et le puits d'Orvieto; et il sut se multiplier de telle sorte qu'il put suffire à tout en se faisant seulement suppléer au besoin par son frère Battista.

Clément VII mort, le crédit d'Antonio se trouva encore augmenté par l'élection de Paul III, dont il avait été l'ami lorsque ce pape n'était que cardinal. Sa Sainteté ayant nommé le Signor Pier Luigi, son fils, duc de Castro, envoya Antonio dans cette ville pour dresser le plan de la citadelle, celui du palais

de l'Osteria, qui est sur la place, et la Monnaie, qui est bâtie en travertin comme celle de Rome. Castro doit en outre à notre artiste les dessins d'une foule de palais et de maisons, que des personnes du pays et d'autres provinces construisirent avec une incroyable magnificence, sans doute pour complaire au pape. Ce genre de flatterie a été souvent employé avec succès pour gagner les bonnes grâces des souverains; mais nous ne saurions le blâmer, attendu que ses résultats sont bons, utiles et agréables à tout le monde.

Au retour de sa glorieuse expédition de Tunis, et après avoir été accueilli avec pompe à Messine, dans la Pouille et à Naples, l'empereur Charles-Quint vint à Rome, où, pour célébrer son entrée, Antonio éleva par l'ordre du pape, vis-à-vis le palais de San-Marco, le plus bel arc de triomphe qui ait jamais été vu. Si ce monument eût été en marbre, au lieu d'être en bois, on aurait pu le compter parmi les merveilles du monde. Quatres colonnes corinthiennes argentées, avec des chapiteaux dorés, supportaient un entablement faisant ressaut sur chacune d'elles. Entre les colonnes étaient peints huit bas-reliefs, qui représentaient les plus remarquables actions de l'empereur. Dans le haut, deux figures allégoriques de Rome, hautes de quatre brasses et demie, étaient placées au milieu de quatre statues de princes de la maison d'Autriche. D'un côté, on apercevait Albert et Maximilien; et de l'autre côté, Frédéric et Rodolphe. Aux quatre angles étaient des captifs séparés par des trophées et par les armoiries

de Sa Sainteté et de Sa Majesté. Tous ces ornements avaient été exécutés, sous la direction d'Antonio, par les meilleurs peintres et les meilleurs sculpteurs qui étaient alors à Rome. Antonio présida en outre à toutes les autres parties de la fête qui solennisa la venue du grand et invincible empereur.

Il construisit ensuite, pour le duc de Castro, la citadelle de Nepi et les fortifications de cette ville, qu'il rendit inexpugnable et qui lui doit aussi le redressement de ses rues et les plans d'une foule de maisons et de palais.

Antonio édifia également plusieurs des bastions qui flanquent les murs de Rome, et bâtit en pierre travertine la porte de Santo-Spirito, qui par sa solidité et sa magnificence peut être comparée à tout ce que l'antiquité a produit de plus beau dans ce genre. Après la mort d'Antonio, l'envie essaya d'obtenir la démolition de ce monument; mais ces tentatives n'eurent heureusement aucun succès.

Antonio reprit en sous-œuvre presque toutes les fondations du Vatican, qui menaçait ruine en beaucoup d'endroits, et renforça particulièrement un des côtés de la chapelle Sixtine, où sont les fresques de Michel-Ange ; la façade principale lui eut la même obligation. Cette opération, qui réussit parfaitement, offrait plus de péril que de gloire. Il agrandit aussi la pièce qui précède la Sixtine, y ouvrit ces deux immenses fenêtres qui l'éclairent si merveilleusement, et orna la voûte de compartiments en stuc d'une telle richesse, qu'il n'y eut point alors au monde de salle plus belle et plus splendide. En outre il bâtit la gra-

cieuse et riante chapelle Pauline, et pratiqua des escaliers admirables, qui conduisirent du Vatican à l'église de Saint-Pierre.

Les différends survenus entre le pape et les habitants de Pérouse furent cause que Sa Sainteté, pour tenir la ville en respect, y fit élever une forteresse. Celle d'Ascoli eut la même origine. Antonio les acheva toutes deux avec une rapidité incroyable. Quelques jours lui suffirent pour mettre la forteresse d'Ascoli en état de recevoir une garnison, tandis que les Ascolans croyaient que cette entreprise aurait exigé des années.

Antonio travailla aussi pour lui-même. Il renforça les fondations de sa maison de la Strada Giulia, pour la protéger contre les débordements du Tibre, et il se construisit, près de San-Biagio, un palais où il dépensa plusieurs milliers d'écus. Ce palais appartient aujourd'hui au cardinal Riccio da Montepulciano, qui l'a décoré à grands frais.

De tous les ouvrages de notre artiste, le plus important est sans contredit son modèle de la basilique de Saint-Pierre, lequel fut exécuté en bois, par son élève Labacco, qui de plus le grava avec le plan complet de l'édifice, après la mort de San-Gallo. Ce célèbre modèle montre combien Antonio avait agrandi, modifié et embelli le projet primitif de Bramante. Néanmoins Michel-Ange Buonarroti, comme nous l'avons dit dans sa vie, le désapprouva vivement, ce qui donna lieu à de graves et nombreuses contestations. Michel-Ange et beaucoup d'autres architectes qui l'avaient vu trouvèrent qu'il

offrait trop de ressauts, que les colonnes et les profils étaient trop petits, que les arcades sur arcades, les ordonnances sur ordonnances étaient trop prodiguées. Ils blâmèrent la multiplicité et la maigreur des colonnes qui acccompagnaient les deux campaniles, les quatre petites tribunes et la grande coupole. Ils condamnèrent encore et avec raison cet amas de clochers, de pyramides et de pointes qui approchaient plutôt de la manière tudesque que de la bonne architecture antique.

Peu de temps après la mort de San-Gallo, Antonio Labacco, qui s'entendait très-bien en architecture, comme le témoigne le livre qu'il publia sur les monuments de Rome, termina à son honneur ce modèle, qui coûta cinq mille cent quatre-vingt-quatre écus d'or. On le voit aujourd'hui dans la grande chapelle de Saint-Pierre. Il a trente-cinq palmes de longueur, vingt-six de largeur, et vingt et demie de hauteur. S'il eût été mis à exécution, la basilique aurait eu mille quarante palmes ou cent quatre cannes de longueur, trois cent soixante palmes ou trente-six cannes de largeur, attendu que la canne de Rome vaut dix palmes.

Les intendants de Saint-Pierre fixèrent le salaire de San-Gallo, pour ce modèle et pour divers dessins, à quinze cents écus; il en reçut mille comptant, mais il mourut avant que les cinq cents autres ne lui eussent été payés.

San-Gallo augmenta l'épaisseur des piliers de la coupole de Saint-Pierre, et rendit les fondations si solides, qu'il est certain que l'édifice ne menacera

plus jamais ruine, comme cela advint du vivant de Bramante. Les matériaux qu'il enfouit sous le sol forment une masse tellement prodigieuse, que, si on les étendait au dehors, l'esprit le plus porté au merveilleux en serait effrayé.

Depuis un temps immémorial, les habitants de Terni et ceux de Narni, étaient en guerre au sujet du lac de Marmora. Lorsque les uns avaient leur territoire ravagé par une inondation, les autres se refusaient obstinément à leur laisser ouvrir des tranchées qni auraient remédié au mal. Ces querelles avaient lieu sous le gouvernement des empereurs payens, tout aussi bien que sous celui des papes; car l'histoire rapporte que Cicéron eut mission du sénat pour arranger ce différend, mais qu'il ne put y réussir.

L'an 1546, les deux parties adverses envoyèrent des députés prier le pape Paul III de les mettre d'accord. Sa Sainteté leur donna pour arbitre Antonio, qui termina la difficulté en décidant que le lac devait déboucher du côté où est le mur. Notre artiste, qui était alors infirme et fort âgé, fit exécuter ce pénible travail pendant les grandes chaleurs, qui lui occasionnèrent une fièvre dont il mourut à Terni, en peu de jours, au profond chagrin de ses amis et de ses parents.

Sa mort fut très préjudiciable à plusieurs édifices, et entre autres au palais Farnèse, voisin du Campo-di-Fiore. Il n'y avait d'élevé que la façade du côté de la place, jusqu'au premier étage, et un seul côté de la cour, lorsque Alexandre Farnèse n'était encore

que cardinal; mais dès qu'il eut été élu pape, San-Gallo changea complètement son plan primitif en disant qu'il fallait que le palais d'un pape fût tout autre que celui d'un cardinal. Il jeta donc à bas quelques maisons qui étaient à l'entour, détruisit les anciens escaliers et en refit de plus commodes, agrandit la cour dans tous les sens, et augmenta le nombre et la dimension des appartements et des galeries, qu'il enrichit de plafonds finement sculptés et d'une foule d'autres ornements. Déjà il avait terminé la façade du côté de la place, jusqu'au deuxième étage, lorsque le pape, voulant que l'édifice fût couronné du plus bel entablement que l'on eût jamais vu, ordonna que les premiers architectes de Rome entrassent en lice avec Antonio, afin que le projet estimé le meilleur fût mis à exécution. Tous les dessins furent portés un matin au Belvédère et présentés à Sa Sainteté, au moment de son dîner. Les concurrents de San-Gallo étaient : Perino del Vaga, Fra Sebastiano del Piombo, Michel-Ange Buonarroti et Giorgio Vasari. Le Buonarroti ne porta pas lui-même son projet, mais le remit à Vasari, qui était allé le consulter en ami sur les deux dessins qu'il avait préparés par l'ordre du pape et du cardinal Farnèse. Michel-Ange le chargea en même temps de l'excuser auprès du pape, de ce qu'il ne se rendait pas en personne à son appel, attendu qu'il se sentait indisposé. Paul III examina longtemps les dessins, les trouva tous très-beaux, mais admira principalement celui de Buonarroti. Ces choses, on le conçoit, causaient un médiocre plai-

sir à San-Gallo, qui aurait voulu tout diriger à sa guise. Son plus cruel crève-cœur, néanmoins, était de voir un certain Jacopo Melighino de Ferrare en grand crédit auprès du pape, qui l'avait nommé, malgré son peu de talent, architecte de Saint-Pierre et lui avait alloué les mêmes appointements qu'à notre artiste, qui conduisait seul toute la besogne. Ce Melighino avait été pendant plusieurs années, sans recevoir de salaire, au service de Sa Sainteté, qui pour le récompenser avait jugé convenable d'agir ainsi et en outre de confier à ses soins le Belvédère et quelques autres fabriques pontificales. — Lors donc que Paul III eut regardé tous les dessins, il dit, peut-être pour tâter Antonio : « Tout cela est « très-beau, mais il sera bon que nous voyions aussi « un projet qu'a fait notre Melighino. » Antonio, piqué au vif, s'écria : « Eh! saint père, le Melighino! « un plaisant architecte, vraiment! » A ces mots, le pape, qui était assis, se tourna vers lui, et, baissant la tête presque jusqu'à terre, lui répondit : « Anto- « nio, nous voulons, ne l'oubliez pas, nous voulons « que le Melighino soit sérieusement un architecte. » Là-dessus Sa Sainteté congédia la compagnie. Elle montra par ces paroles qu'elle entendait que le mérite doit céder devant le caprice du prince. — L'entablement fut exécuté par Buonarroti, qui de plus changea presque entièrement la forme du palais, comme nous le disons dans sa biographie.

Battista, frère d'Antonio, était aussi un bon architecte. Il consacra tout son temps aux travaux d'Antonio, qui cependant ne se conduisit pas très-bien

gnon utile autant que respectueux du Bramante, comme il était le continuateur intelligent et fidèle des San-Gallo. Ses travaux en architecture militaire, civile et décorative, furent immenses. On s'étonne que la tête et la force physique d'un seul homme aient pu suffire à les concevoir et à les conduire. Sous lui et par lui, on travaillait dans cinq villes à la fois, et à quels monuments! Aux savantes forteresses d'Ancône et de Florence, à l'élégante restauration de Lorette, au puits merveilleux d'Orvietto et au Vatican de Rome. Si le génie et l'ascendant de Michel-Ange privèrent Antonio de l'honneur de conclure le mieux sur les dernières convenances du plus grand temple chrétien, rien ne put l'empêcher de couronner tant de titres amassés pour la plus solide gloire, par l'érection du plus beau palais de l'Italie, le palais Farnèse; simple et splendide monument, qui soutient si bien le voisinage des grands et magnifiques vestiges de la Rome impériale.

NOTES.

(1) Cette église a été terminée par Giacomo della Porta.

(2) Cette forteresse n'existe plus.

(3) On trouvera des détails sur Antonio Labacco dans le tome II des *Lettere pittoriche*.

(4) Antonio retourna à Rome en 1526.

(5) Cette cheminée a été détruite. Voyez sa description dans la vie de Simone Mosca.

Jeanron del. Wacquez sc.

FRA GIOVAN - AGNOLO MONTORSOLI.

FRA GIOVAN'-AGNOLO MONTORSOLI,

SCULPTEUR.

Agnolo naquit à Montorsoli. Son père, Michele d'Agnolo, possédait un vaste et beau domaine à Poggibonzi, village situé à trois milles de Florence, sur la route de Bologne. Dès son enfance, Agnolo montra pour le dessin de telles dispositions, que Michele, cédant aux conseils de ses amis, le plaça en apprentissage chez des tailleurs de pierre qui travaillaient dans les carrières de Fiesole, presque en face de Montorsoli; Agnolo y rencontra Francesco del Tadda et d'autres jeunes gens. Peu de mois lui suffirent pour arriver à manier adroitement le ciseau; il fut ensuite mis en relation par le Tadda (1) avec Maestro Andrea de Fiesole qui conçut pour lui une si vive amitié, qu'il le prit dans sa maison et lui prodigua ses leçons pendant trois années (2). A la fin de ce temps, Agnolo, ayant perdu son père, se rendit à Rome où il sculpta quelques rosaces du grand entablement de l'intérieur de l'église de Saint-Pierre, ce qui lui valut de bons profits. Bientôt après il quitta Rome, je ne sais pour quel motif, et il s'associa à Pérouse avec un maître tailleur de

pierres, qui, au bout d'une année, lui céda complètement son fonds; mais Agnolo reconnut que Pérouse n'était guère favorable à ses études. Il saisit donc avec empressement une occasion qui s'offrit à lui d'aller travailler à Volterra, au tombeau de Messer Raffaello Maffei, dit le Volaterrano. Les sculptures qu'il y exécuta révélèrent le talent qu'il devait déployer plus tard. Après l'achèvement de cet ouvrage, Agnolo courut à Florence où il avait appris que Michel-Ange Buonarroti employait à la construction de la sacristie et de la bibliothèque de San-Lorenzo tous les meilleurs sculpteurs et tailleurs de pierres. Aux premiers morceaux qui sortirent des mains de notre jeune artiste, Buonarroti devina la hardiesse de son génie, et comme il vit qu'il expédiait en un seul jour plus de besogne que les maîtres vieillis sous le harnais n'en faisaient en deux jours, il lui compta un salaire égal à celui des plus anciens ouvriers.

L'an 1527, la peste et d'autres calamités ayant interrompu tous les travaux, Agnolo se retira à Poggibonzi, patrie de son père et de son aïeul; il y passa, chez le pieux et érudit Messer Giovanni Norchiati, son oncle, quelques mois qu'il consacra à l'étude du dessin; puis, frappé des bouleversements dont le monde était alors le théâtre, il résolut de songer au salut de son âme et de prendre l'habit religieux; il entra d'abord dans l'ermitage des Camaldules, mais il ne tarda pas à se dégoûter des privations, des jeûnes et de l'abstinence qu'il fallait y observer. Son seul délassement consistait à orner

de têtes d'hommes ou d'animaux la crosse des bâtons dont se servent les Camaldules quand ils vont de leur couvent à l'ermitage, ou quand ils se promènent dans la forêt. Agnolo s'éloigna de l'ermitage avec l'agrément du supérieur, et se rendit à la Vernia où il suivit pendant quelque temps les offices du chœur. Cette nouvelle vie ne lui ayant pas plu davantage, il y renonça, et après avoir recueilli à Florence et à Arezzo des renseignements sur divers ordres religieux, il donna la préférence aux Jésuites de Florence, qui l'accueillirent avec joie dans l'espoir qu'il les aiderait beaucoup dans leurs travaux de peinture sur verre. Selon leur règle, les Jésuites ne disaient point eux-mêmes la messe : chaque matin un prêtre la leur célébrait ; ils avaient alors pour chapelain un certain Fra Martino, Servite, homme de goût et de jugement, lequel, comprenant que le génie d'Agnolo se développerait difficilement au milieu de ces religieux qui ne savaient que réciter des *Pater noster*, colorier des vitraux, distiller des essences et soigner un jardin, opéra si bien auprès de notre jeune artiste, que celui-ci abandonna les Jésuites et prit l'habit chez les Servites de la Nunziata de Florence, sous le nom de Fra Giovan'-Agnolo, le 7 octobre 1530. Après s'être façonné aux cérémonies et aux offices de l'ordre, et avoir tout à la fois étudié les ouvrages d'Andrea del Sarto que renferme le couvent, Fra Giovan'-Agnolo fit profession en 1531, et l'année suivante il chanta solennellement sa première messe à la pleine satisfaction des pères Servites et au grand contentement de ses parents.

Lors de l'expulsion des Médicis de Florence, des jeunes gens, plutôt fous que valeureux, avaient brisé dans le couvent de la Nunziata les images de cire de Léon X, de Clément VII et de différents personnages de la même famille. Fra Giovan'-Agnolo, aidé par quelques Servites, rétablit celles de Clément VII, de Léon X, du roi de Bossina, du vieux seigneur de Piombino, et en remplaça plusieurs autres qui tombaient de vétusté.

Vers cette époque, Clément VII, qui avait appelé Michel-Ange à Rome pour s'entendre avec lui sur l'achèvement de l'entreprise de San-Lorenzo, lui demanda un jeune homme capable de restaurer les statues antiques du Belvédère. Michel-Ange se souvint de Fra Giovan'-Agnolo et le proposa au pape. Un bref de Sa Sainteté, contenant l'ordre d'envoyer le Frate à Rome, fut aussitôt adressé au général des Servites, qui obéit bien qu'à contre-cœur. Dès qu'il fut arrivé à Rome, Fra Giovan'-Agnolo s'installa au Belvédère, refit le bras gauche de l'Apollon, le bras droit du Laocoon, et s'occupa également de remettre l'Hercule en bon état; de plus, il sculpta en marbre le portrait de Sa Sainteté qui, presque tous les jours, allait se promener au Belvédère. Par cet ouvrage, le Frate, qui cependant avait derechef jeté le froc aux orties, gagna complètement la faveur du pape auquel il avait déjà su plaire, en lui montrant chaque matin de nouveaux dessins qu'il exécutait pendant la nuit. Un canonicat étant venu à vaquer à San-Lorenzo, Fra Giovan'-Agnolo l'obtint pour Messer Giovanni Norchiati, son oncle,

chapelain de cette église édifiée et dotée par les Médicis.

Clément VII, ayant décidé que le Buonarroti retournerait à Florence terminer la sacristie et la bibliothèque de San-Lorenzo, lui recommanda d'avoir recours aux meilleurs sculpteurs et particulièrement au Frate pour conduire à fin les statues, ainsi que l'avait pratiqué le San-Gallo pour l'achèvement de la Madonna de Loreto. Michel-Ange se servit donc du Frate qui l'aida à réparer les statues de Julien et de Laurent de Médicis, et à fouiller le marbre en certains endroits qui présentaient de grandes difficultés. En voyant travailler le divin Michel-Ange, le Frate apprit beaucoup de choses qu'il n'aurait peut-être jamais connues sans cette occasion.

Parmi les figures qui manquaient à la sacristie, étaient celles de saint Cosme et de saint Damien, entre lesquelles on devait placer la Madone. Michel-Ange confia le saint Damien à Raffaello da Montelupo, et le saint Cosme à Fra-Giovan'-Agnolo. Ce dernier se mit à l'œuvre avec une ardeur extrême, dans l'atelier de Michel-Ange, qui lui retoucha son modèle et même lui en fit la tête et les bras. Le Vasari conserve ces morceaux à Arezzo, comme un précieux souvenir. Bien des envieux blâmèrent Michel-Ange d'avoir alloué le saint Cosme au Frate, mais le résultat prouva qu'il avait eu raison et que le Frate était un vaillant maître.

Après avoir fini, avec l'aide de Fra Giovan'-Agnolo, les statues de Laurent et de Julien de Médicis, Mi-

chel-Ange se rendit à Rome, où il était rappelé par le pape, qui voulait que l'on construisît en marbre la façade de San-Lorenzo. La mort de Sa Sainteté empêcha l'exécution de ce projet.

Pendant ce temps, le Frate découvrit à Florence son saint Cosme, qui fut très-admiré. Et pour dire vrai, cette statue, grâce à la coopération de Michel-Ange ou aux efforts du Frate, est la meilleure que celui-ci ait jamais produite : aussi est-elle bien digne de la place qu'elle occnpe.

Débarrassé, par la mort du pape, de l'entreprise de San-Lorenzo, Michel-Ange songea à mener à à fin le mausolée de Jules II. Comme il avait besoin d'auxiliaires, il appela le Frate, qui ne put aller l'aider à Rome avant d'avoir terminé à la Nunziata une belle image du duc Alexandre, qu'il représenta armé et agenouillé sur une bourguignote.

Sur ces entrefaites, le cardinal Hippolyte de Médicis apprit que le cardinal de Tournon désirait emmener un sculpteur à la cour du roi de France. Il lui persuada de jeter son choix sur Fra Giovan'-Agnolo, lequel de son côté fut décidé par les conseils de Michel-Ange à suivre le cardinal à Paris. Le roi de France accueillit gracieusement notre artiste. Il lui assigna un bon traitement et lui commanda quatre grandes statues. Le Frate n'avait pas encore terminé ses modèles, lorsqu'il commença à être tourmenté par les trésoriers, qui lui refusèrent le payement de son traitement et tout ce qui lui avait été accordé par le roi, que la guerre avec les Anglais retenait sur les frontières. Fra Giovan'-Agnolo, voyant

qu'autant le mérite et les hommes de talent étaient tenus en estime par le roi, autant ils étaient méprisés et vilipendés par ses agents, résolut de retourner dans sa patrie. Les trésoriers, qui s'aperçurent de son mécontentement, lui soldèrent ce qui lui était dû, jusqu'au dernier quattrino; mais rien ne fut capable de le faire renoncer au parti qu'il avait adopté. Il est vrai qu'il ne s'en alla point sans en avoir écrit au roi et au cardinal.

De Paris il se rendit à Lyon, et de là par la Provence à Gênes. Après un court séjour dans cette ville, il alla en compagnie de quelques amis à Venise, à Padoue, à Vérone et à Mantoue, tantôt examinant et tantôt dessinant les édifices, les sculptures et les peintures. A Mantoue, il fut surtout séduit par les ouvrages de Jules Romain, dont il copia plusieurs avec soin. Ayant ensuite appris que les Servites tenaient un chapitre général à Budrione, il y courut visiter ses amis, et entre autres Maestro Zaccheria de Florence, à la prière duquel il modela en terre deux figures grandes comme nature, dans l'espace d'un jour et d'une nuit. Ces deux statues, peintes en couleur de marble blanc, représentaient la Foi et la Charité. Elles servirent d'ornement à une fontaine artificielle que le Frate fabriqua avec un immense vase de cuivre, et dont les eaux coulèrent durant toute la journée où le chapitre fut assemblé. De Budrione, il revint avec Maestro Zaccheria, dans son couvent des Servites à Florence, et il fit en terre un Moïse et un saint Paul, qu'il plaça dans deux niches de la salle du chapitre. Bien-

tôt après il fut mandé à Arezzo, par Maestro Dionisio, alors général des Servites, et qui plus tard fut créé cardinal par Paul III. Maestro Dionisio, plein de gratitude pour le général Angelo d'Arezzo, qui avait eu soin de son éducation, pria le Frate d'élever dans l'église de San-Piero un riche tombeau en pierre de macigno, surmonté de la statue de son bienfaiteur et de deux petits enfants nus éteignant des torches, emblème de la vie humaine. Le Frate n'avait point encore achevé entièrement ce mausolée, quand il fut forcé de partir pour Florence, où il était appelé par les ordonnateurs des fêtes destinées à célébrer la venue en cette ville de l'empereur Charles-Quint, au retour de sa glorieuse expédition de Tunis. Dès qu'il fut arrivé à Florence, le Frate fit sur le pont de la Santa-Trinità une belle et bonne figure de l'Arno, de huit brasses de dimension, et à l'encoignure des Carnesecchi, un Jason, haut de douze brasses. Malheureusement ce Jason et une statue de l'Allégresse, que le Frate érigea au coin de la Cuculia, sont loin de pouvoir être comparés à l'Arno. Quoi qu'il en soit, le Frate ne laissa pas de mériter en cette occasion les éloges du public et des artistes qui eurent égard à la rapidité avec laquelle il avait été obligé d'expédier ces ouvrages.

Le Frate se hâta ensuite de terminer le tombeau qu'il avait commencé à Arezzo ; puis, ayant appris que l'on avait confié à Girolamo Genga l'exécution d'un monument en marbre, il alla le trouver à Urbin, mais ce ne fut que pour assister à d'ennuyeux pourparlers, qui n'aboutirent à rien (3).

Il se dirigea alors vers Rome, d'où il ne tarda pas à se rendre à Naples, dans l'espoir d'être chargé de sculpter le mausolée de Jacopo Sannazzaro, gentilhomme napolitain et poète d'un talent vraiment rare. Sannazzaro avait légué à l'ordre des Servites une magnifique maison, assez semblable à un couvent, et une charmante petite église, bâtie par lui-même à Morgoglino, au bout de Chiaia, sur le rivage. C'est cette église qui devait renfermer son tombeau, comme il l'avait enjoint à Cesare Mormerio et au comte di Lif, ses exécuteurs testamentaires. Les Servites engagèrent ces seigneurs à allouer l'entreprise à Fra Giovan'-Agnolo. Les modèles que notre artiste présenta furent jugés supérieurs à ceux de ses concurrents, et justifièrent la préférence qu'on lui accorda. Son salaire fut fixé à mille écus. Une bonne partie de cette somme lui ayant été comptée sur-le-champ, il envoya présider à l'extraction des marbres l'habile Francesco del Tadda de Fiesole, qu'il s'était associé dans le but de conduire l'ouvrage plus promptement à fin.

Pendant que le Frate s'occupait de ces préparatifs, l'armée turque envahit la Pouille, et inspira une telle terreur aux Napolitains qu'ils résolurent de fortifier leur ville. Ils nommèrent intendants des travaux quatre personnages éminents, lesquels, désirant s'adjoindre des architectes habiles, songèrent au Frate. Mais celui-ci crut qu'une mission de ce genre était incompatible avec son caractère de religieux; afin d'esquiver toute espèce d'embarras, il fit entendre au Signor Cesare Mormerio et au comte

di Lif qu'il exécuterait le tombeau de Sannazzaro à Carrare ou à Florence, et qu'il le mettrait en place à l'époque convenue. En arrivant à Florence, le Frate fut requis par la Signora Donna Maria, mère du duc Cosme, d'achever le saint Cosme qu'il avait commencé sous la direction du Buonarroti pour la sépulture du magnifique Laurent de Médicis. Lorsqu'il se fut acquitté de cette tâche, il fit le modèle d'un Hercule étouffant Antée. Ce groupe, destiné à couronner la grande fontaine de la villa ducale de Castello, plut à Son Excellence qui voulut que le Frate le traduisît en marbre, et allât chercher à Carrare les matériaux nécessaires. Le Frate obéit avec empressement à cet ordre qui lui offrait l'occasion de pousser en avant le mausolée du Sannazzaro.

Il rencontra à Carrare le cardinal Cibo auquel le cardinal Doria écrivit de Gênes pour le prier de lui procurer un sculpteur capable de terminer la statue du prince Doria que le Bandinelli avait abandonnée. Le cardinal Cibo, qui connaissait depuis longtemps le Frate, n'épargna rien pour le déterminer à se rendre à Gênes; mais notre artiste répondit qu'il ne pouvait et ne voulait aucunement servir sa seigneurie révérendissime avant d'avoir satisfait aux obligations qu'il avait contractées vis-à-vis du duc Cosme. Durant ces négociations, il avança considérablement le tombeau du Sannazzaro, et il ébaucha son Hercule, puis il emporta ce morceau à Florence, et il s'en occupa avec une telle activité, qu'il n'aurait pas tardé à le mener à fin s'il eût con-

tinué d'y travailler. Par malheur le bruit s'était répandu que le marbre était loin d'égaler le modèle, et que les jambes de l'Hercule étaient mal attachées au torse. Messer Pier Francesco Riccio, majordome, par une légèreté indigne d'un homme grave, suspendit le payement du traitement affecté au Frate; il avait prêté une oreille trop crédule aux rumeurs accréditées par la malveillance et par le Bandinelli, qui avait à cœur de se venger de l'injure que le Frate, disait-il, lui avait faite en promettant de se charger de la statue du prince Doria (4). On prétend aussi que le Tribolo, auquel étaient confiés les ornements de Castello, ne se montra pas favorable au Frate en cette occasion. Quoi qu'il en soit, Fra Giovan'-Agnolo, irrité des mauvais procédés du majordome Riccio, partit pour Gênes où il acheva, au grand contentement des Génois, la statue du prince Doria, pendant que le Tadda surveillait à Carrare la taille des marbres du tombeau du Sannazzaro. La statue du prince était destinée primitivement à la place Doria; mais les Génois obtinrent qu'on la transportât sur la place de la Seigneurie, malgré les réclamations du Frate qui disait avec raison que, l'ayant faite pour être isolée sur un piédestal, elle ne pouvait que perdre à être adossée à un mur; et, à ce propos, signalons la déplorable erreur que l'on commet trop souvent en assignant à une peinture ou à une sculpture un emplacement autre que celui en vue duquel l'artiste a exécuté son travail.

Les Génois, frappés de la beauté des bas-reliefs

et des statues du mausolée de Sannazzaro, voulurent que le Frate fît pour leur cathédrade un saint Jean Évangéliste. Cette figure excita une grande admiration.

De Gênes, Fra Giovan'-Agnolo se rendit à Naples pour mettre en place le tombeau du Sannazzaro que nous allons essayer d'esquisser. Deux petits enfants soutiennent une pierre d'une brasse et demie de largeur, contenant l'épitaphe du Sannazzaro, composée par lui-même; de chaque côté est un piédestal orné des armoiries de Sannazzaro; l'un de ces piédestaux porte une Minerve, et l'autre un Apollon; entre ces deux statues, qui sont en marbre et hautes de quatre brasses, est un bas-relief de deux brasses et demie en tous sens, représentant des faunes, des satyres, des nymphes et d'autres personnages occupés à chanter et à jouer de divers instruments, suivant la description laissée par le savant Sannazzaro dans ses pastorales. Au-dessus de ce bas-relief est le sarcophage richement décoré, et surmonté du buste de Sannazzaro, accompagné de cette inscription: ACTIVS SINCERVS, et de deux enfants ailés, entourés de livres. Deux niches, percées dans les murailles latérales de la chapelle, renferment un saint Jacques, apôtre, et un saint Nazaire, tous deux en marbre et hauts de trois brasses environ. Cet ouvrage satisfit pleinement les Napolitains et les exécuteurs testamentaires du Sannazzaro.

Le Frate retourna ensuite à Gênes pour élever le tombeau du prince Doria à San-Matteo, église qu'il s'était également engagé à décorer. Les modèles

qu'il fit en arrivant à Gênes obtinrent l'approbation complète du prince, qui le pourvut d'une riche pension et d'un bon nombre d'auxiliaires.

A Gênes, le Frate se lia avec des seigneurs et des hommes de talent dont l'amitié lui fut grandement utile; il tira surtout excellent parti de quelques médecins qui l'initièrent aux secrets de l'anatomie; il devint très-habile dans cette science ainsi que dans l'architecture et la perspective; il s'attacha aussi étroitement par le charme de sa conversation le prince Doria, qui allait souvent le regarder travailler.

Le Frate avait confié aux soins de Maestro Zaccheria deux de ses neveux. Maestro Zaccheria lui renvoya, vers cette époque, celui qui se nommait Angelo, et bientôt après lui adressa un autre jeune homme appelé Martino, fils du tailleur Bartolommeo. Le Frate instruisit ces jeunes gens comme s'ils eussent été ses propres enfants, et il conduisit à fin avec leur aide le tombeau du prince Doria et la décoration de San-Matteo. Le maître-autel de cette église est isolé. Les coins de la chapelle sont occupés par quatre grands pilastres qui soutiennent un entablement et quatre arcs, dans trois desquels sont percées des fenêtres de médiocre dimension; au-dessus de ces arcs est une corniche sur laquelle pose une petite tribune. Le Frate environna l'autel de nombreux ornements de marbre, et y laissa entre deux anges grands comme nature un magnifique vase destiné au Très-Saint-Sacrement; il disposa ensuite, à l'entour, un compartiment formé d'un

assemblage de pierres rares, telles que le serpentin, le porphyre et le jaspe. A l'extrémité de la chapelle, il plaça un semblable compartiment s'élevant du sol jusqu'à la hauteur de l'autel, et servant de soubassement à quatre pilastres de marbre; dans le vide du milieu, produit par ces pilastres, est le tombeau de je ne sais quel saint; dans les deux autres vides sont deux Évangélistes en marbre. Au-dessus de cet ordre est un entablement surmonté de quatre petits pilastres terminés par une corniche, laquelle clôt trois espacements carrés qui répondent aux vides inférieurs; dans l'espacement du milieu est une statue en marbre, plus grande que nature, représentant le Christ ressuscité. Le même ordre règne sur les faces latérales. Au-dessus du tombeau mentionné plus haut on voit, entre un David et un saint Jean-Baptiste, la Vierge avec le Christ mort. Les arcs, percés de fenêtres, sont accompagés d'ornements et de petits enfants en stuc. Quatre Sibylles, également en stuc, occupent les angles qui se trouvent au-dessous de la tribune; enfin, les grotesques variés qui embellissent la voûte complètent cette décoration. Sous cette chapelle est une salle souterraine où conduisent des escaliers de marbre; au fond de cette salle est un sarcophage en marbre, surmonté de deux enfants, et dans lequel ont été renfermés, je crois, les restes mortels du prince Andrea Doria. Vis-à-vis du sarcophage on admire, sur un autel, un vase en bronze, d'une exécution vraiment divine, contenant un morceau de la sainte croix de Notre-Seigneur Jésus-Christ. Ce bois précieux fut donné

au prince Doria par le duc de Savoie. La voûte de la salle est couverte de stucs et de dorures entremêlées de peintures qui rappellent les hauts faits de Doria; le pavé est composé de différents marbres en harmonie avec les ornements de la voûte. On rencontre ensuite, dans la croisée [1] de la nef, deux tombeaux en marbre, accompagnés de deux bas-reliefs; dans l'un de ces tombeaux est enseveli le comte Filippino Doria, et dans l'autre le signor Giannettino, de la même famille. Aux pilastres de la nef principale sont adossées deux superbes chaires en marbre. Quelques chapelles d'une riche architecture garnissent les petites nefs et contribuent à augmenter la beauté et la magnificence de cette église.

Après l'achèvement de cette entreprise, Fra Giovan'-Agnolo agrandit le palais du prince Doria, et dessina les jardins qui en dépendent. Devant le palais, il sculpta en marbre un monstre marin jetant un large filet d'eau dans un vivier. Une copie de ce monstre, exécutée par le Frate lui-même, fut envoyée par les Doria au cardinal de Grandvelle en Espagne. Notre artiste fit aussi un Neptune en stuc qui fut placé dans le jardin du prince sur un piédestal. On lui doit en outre deux portraits du prince Doria, et deux de l'empereur Charles-Quint, lesquels furent tous transportés de Coves en Espagne.

[1] On entend ici par *croisée* le travers qui forme les deux bras d'un édifice bâti sur le plan d'une croix.

Le Frate compta, parmi ses amis à Gênes, le savant et généreux Messer Cipriano Pallavacino, l'abbé Negro, Messer Giovanni de Montepulciano, le prieur de San-Matteo, et en un mot tous les gentilshommes et les seigneurs les plus distingués de la ville.

De Gênes, où il avait acquis non moins de fortune que de réputation, le Frate se rendit à Rome pour revoir le Buonarroti; il voulait en même temps essayer de se remettre en rapport avec le duc de Florence, dans l'espoir d'être rappelé pour terminer l'Hercule qu'il avait commencé; mais en arrivant à Rome (où soit dit en passant il acheta un cavalierat de San-Pietro), il reçut de Florence des lettres qui lui apprirent que le Bandinelli, ayant persuadé au majordome Riccio que l'Hercule était un marbre estropié, avait obtenu la permission de le briser et de s'en servir pour faire les corniches du tombeau de Jean de Médicis. Indigné de la présomption, de l'arrogance, de l'insolence du Bandinelli, le Frate jura de ne pas retourner de si tôt à Florence.

Il était donc depuis quelque temps à Rome, lorsque les Messinois résolurent d'élever sur la place de leur cathédrale une fontaine ornée de nombreuses statues. Les agents que les Messinois expédièrent à Rome, avec ordre de leur ramener un sculpteur habile, choisirent Raffaello da Montelupo; mais, cet artiste étant tombé malade au moment de partir, l'entreprise fut confiée à Fra Giovan'-Agnolo. Notre Frate laissa à Rome son neveu Angelo, et se mit en route avec Martino pour Messine.

Il y arriva dans le courant du mois de septembre 1547. Il prépara aussitôt les conduits des eaux, fit venir des marbres de Carrare, et acheva promptement, avec l'aide de maints sculpteurs et tailleurs de pierres, sa fontaine dans laquelle il distribua avec un rare talent, des monstres marins, des fleuves, des hermès, des tritons, des nymphes, des dauphins, des syrènes, et diverses figures chimériques et allégoriques. Il y introduisit aussi quantité de bas-reliefs en marbre, où il traita entre autres sujets poétiques : Pégase faisant jaillir la fontaine Castalie, Europe traversant la mer, Icare tombant dans les flots, Aréthuse changée en fontaine, Jason passant la mer avec la toison d'or, Narcisse métamorphosé en fontaine, Diane au bain transformant Actéon en cerf. Cette fontaine plut tellement aux aux Messinois, qu'ils voulurent que le Frate en érigeât une seconde près de la douane. Notre artiste y consentit et représenta des chevaux marins, des mascarons, Scylla et Charybde, et un Neptune accompagné d'un dauphin. Les Messinois, satisfaits de la manière dont le Frate s'était tiré de ces travaux, le chargèrent de bâtir dans leur cathédrale douze chapelles d'ordre corinthien et d'y sculpter en marbre les douze Apôtres. Le Frate conduisit à fin seulement quatre de ces chapelles, et il y laissa un saint Pierre et un saint Paul qui ne méritent que des éloges. Il devait aussi orner la grande chapelle d'un Christ en marbre et placer un bas-relief au-dessous de chacune des statues des apôtres, mais ce projet resta sans exécution.

Sur la place de la cathédrale, il bâtit le beau temple de San-Lorenzo, et sur le rivage de la mer la tour du fanal. Dans le même temps il construisit à San-Domenico, pour le capitaine Cicala, une chapelle qu'il enrichit d'une Madone en marbre, grande comme nature. Dans le cloître de la même église, il décora la chapelle du signor Agnolo Borsa, d'un bas-relief qui fut très-admiré. Puis il sculpta pour la fontaine de Sant'-Agnolo un enfant en inarbre, pour celle della Vergine, une Madone, et pour celle qui est adossée au palais du signor Don Filippo Laroca, un enfant en pierre de Messine, entouré de monstres marins. Enfin il envoya une belle sainte Catherine martyre, en marbre et haute de quatre brasses, à Taurmina, ville située à vingt-quatre milles de Messine.

Le Frate fut intimement lié à Messine avec Don Filippo Laroca, Don Francesco de la même famille, et trois gentilshommes florentins, Messer Bardo Corsi, Giovanfrancesco Scali, et Messer Lorenzo Borghini. Il y eut encore pour amis Serafino da Fermo et le grand maître de Rhodes, qui plusieurs fois lui proposa de le faire chevalier et de l'emmener à Malte. Mais le Frate lui répondit qu'il ne voulait point se confiner dans cette île. Ajoutons que depuis quelque temps déjà Fra Giovan'-Agnolo, repentant d'avoir quitté l'habit de son ordre, avait résolu de le reprendre et de vivre en bon religieux. Aussi lorsque, l'an 1557, le pape Paul IV enjoignit à tous les défroqués de rentrer dans leurs monastères sous peine de sévères châtiments, le Frate aban-

donna ses travaux à son élève Martino, et dès le mois de mai se rendit de Messine à Naples pour regagner son couvent des Servites à Florence. Afin de se devouer entièrement à Dieu, il consacra à des œuvres de bienfaisance tous les gains qu'il avait amassés. Ainsi il dota plusieurs de ses nièces et donna mille écus à son neveu Angelo, pour lequel il acheta en outre un cavalierat del Giglio. Puis il distribua une bonne somme d'argent à deux hôpitaux de Naples, et laissa à son couvent des Servites mille écus destinés à acheter un domaine et celui de Montorsoli qui avait appartenu à ses ancêtres. Une clause particulière de cette dernière donation réservait une rente annuelle et viagère de vingt-cinq écus à deux des neveux du Frate qui faisaient partie du couvent. Par le même acte, les Servites s'engageaient à remplir diverses obligations que nous énoncerons plus bas. Lorsque Fra Giovan'-Agnolo eut arrangé de la sorte ses affaires, il se montra à Rome, et reprit l'habit, à la grande joie de ses frères et surtout de Maestro Zaccheria. Il alla ensuite à Florence, où son arrivée causa un plaisir extrême à ses amis et à ses parents.

Le Frate avait bien sincèrement résolu de dépenser le reste de sa vie au service de Dieu et de jouir en paix d'un cavalierat qu'il avait gardé ; mais il ne put résister aux prières de Giulio Bovio, oncle de Vascone Bovio, qui l'appela à Bologne pour élever dans l'église des Servites un maître-autel isolé et un tombeau orné de figures et d'incrustations en marbre. Notre Frate se rendit donc à Bologne et

conduisit à fin, dans l'espace de vingt-huit mois, l'entreprise qui lui était confiée. Son maître-autel construit tout en marbre est d'une belle et bonne architecture. Au milieu il plaça un Christ, haut de deux brasses et demie, et sur les côtés quelques autres statues. Le pavé qui couvre le sol, à l'endroit où se trouve le tombeau du Bovio, est divisé en compartiments bien entendus. Enfin des bas-reliefs et des candélabres en marbre richement sculptés complètent cet ouvrage, qui ne laisserait rien à désirer si malheureusement les statues de l'autel n'étaient de beaucoup inférieures à l'architecture.

Tout en s'occupant de ce travail, Fra Giovan'-Agnolo cherchait dans quel couvent de son ordre il pourrait passer le plus commodément ses dernières années. Maestro Zaccheria son intime ami, lequel était alors prieur de la Nunziata de Florence, trancha toutes les difficultés. Il parla avec tant d'éloges de notre artiste au duc Cosme en le priant d'utiliser son talent, que le duc lui répondit qu'il l'emploierait volontiers, dès qu'il serait de retour de Bologne. Maestro Zaccheria en écrivit sans retard au Frate et lui envoya une lettre du cardinal Jean de Médicis, qui l'exhortait à venir exécuter dans sa patrie quelque ouvrage remarquable. Le Frate songeant que la mort l'avait délivré depuis plusieurs années de ses ennemis, le majordome Riccio et le Bandinelli, répondit qu'il se hâterait d'accourir auprès du duc Cosme, mais qu'il ne consentirait à se charger que de travaux dont la destination ne serait point profane, attendu qu'il s'était entièrement tourné vers

Dieu et ses saints. Bref il revint, l'an 1561, à Florence, d'où il alla avec Zaccheria à Pise, pour saluer le duc et le cardinal de Médicis qui étaient alors dans cette ville. Leurs Seigneuries lui firent un gracieux accueil, et le duc lui promit de lui donner un travail important à son retour à Florence.

Le Frate obtint ensuite, grâce à l'entremise de Maestro Zaccheria, la permission de construire un magnifique tombeau dans le chapitre du couvent de la Nunziata, où maintes années auparavant il avait fait un Moïse et un saint Paul en stuc, comme nous l'avons dit plus haut. Le Frate voulait que ce tombeau lui servît à lui-même et à tous les artistes, peintres, sculpteurs et architectes qui n'auraient point de sépulture particulière. Les Servites, en récompense des biens qu'il leur avait donnés, s'étaient obligés par contrat à dire la messe dans la salle du chapitre à certaines époques, et à y célébrer chaque année, le jour de la Trinité, une fête solennelle, et le lendemain un office des morts pour le repos des âmes des fidèles inhumés dans ce lieu.

Fra Giovan'-Agnolo et Maestro Zaccheria communiquèrent ce projet à Giorgio Vasari, leur ami intime, et s'entretinrent avec lui de la compagnie des peintres qui avait été fondée du temps de Giotto, et qui se réunissait à Santa-Maria-Nuova de Florence (5), comme il en existe des témoignages encore aujourd'hui. La conversation qu'eurent ensemble les trois amis leur inspira l'idée de relever cette compagnie, qui, après avoir été expulsée de l'hôpital de Santa-Maria-Nuova par le directeur

Don Isidoro Montaguti, était tombée en décadence et avait même fini par se dissoudre. Le Frate découvrit ses intentions au Bronzino, à Francesco San-Gallo, à l'Ammannato, à Vincenzio de' Rossi, à Michele di Ridolfo, et à une foule d'autres peintres et sculpteurs distingués.

En conséquence, le matin du jour de la Sainte-Trinité, tous les meilleurs artistes, au nombre de quarante-huit, se rassemblèrent dans le chapitre de la Nunziata qui était splendidement décoré et où déjà le tombeau était achevé, ainsi que l'autel auquel il ne manquait plus que quelques figures de marbre. On célébra une messe solennelle suivie d'un discours qui offrit l'occasion de payer un juste tribut à la libéralité dont faisait preuve Fra Giovan'-Agnolo en donnant à la compagnie ce chapitre et ce tombeau. L'orateur annonça ensuite que la compagnie allait prendre possession des lieux, en transférant dans le tombeau le corps du Pontormo, qui avait été inhumé dans le premier cloître de la Nunziata. Tous les artistes se rendirent aussitôt dans l'église, et les plus jeunes d'entre eux prirent sur leurs épaules le cercueil du Pontormo. Ils le promenèrent autour de la place, à la lueur des torches, et le portèrent dans le chapitre dont les tentures d'or avaient disparu derrière des draperies noires couvertes de peintures mortuaires. La compagnie se sépara, non sans avoir arrêté qu'elle se réunirait le dimanche suivant, pour instituer une académie où les élèves trouveraient des guides, et les maîtres des rivaux capables de stimuler leur zèle.

Giorgio Vasari ayant parlé de ces choses au duc Cosme, et l'ayant supplié d'accorder à l'étude des beaux-arts les mêmes secours qu'à celle des belles-lettres, le trouva aussi disposé que possible à aider et à favoriser la nouvelle académie. Quelque temps après, les Servites signifièrent à la compagnie qu'ils ne voulaient point que leur chapitre servît à autre chose qu'à des inhumations et à des célébrations d'offices, et qu'ils ne souffriraient point que l'on imposât à leur couvent une servitude semblable à celle qui résulterait d'assemblées régulières. Vasari soumit cette difficulté au duc qui lui répondit qu'il avait déjà songé à donner à la compagnie une vaste et commode installation. En effet, Son Excellence ne tarda pas à charger Messer Lelio Torelli de dire au prieur et aux religieux degli Angeli qu'ils eussent à céder à la compagnie le temple commencé dans leur monastère par Filippo Scolari, surnommé lo Spano. Les religieux obéirent, et même permirent gracieusement à la compagnie de tenir plusieurs fois ses séances dans leur propre chapitre.

Mais le duc, ayant appris que plusieurs religieux étaient très-irrités de ce qu'on leur enlevait leur temple, fit savoir aux académiciens qu'il ne manquerait pas de les pourvoir d'un autre emplacement, puisque les moines ne les recevaient qu'à contre-cœur. Le seigneur duc ajouta que, pour prouver l'affection qu'il portait à l'académie, il s'en déclarait le chef, le guide et le protecteur, et qu'il créerait chaque année un lieutenant qui le représenterait dans toutes les occasions. Le révérend

Don Vincenzio Borghini, directeur de l'hôpital degl' Innocenti, fut le premier investi de cette honorable mission. Dix académiciens, choisis parmi les plus âgés et les plus habiles, allèrent remercier le duc de ces marques de bienveillance. Nous passerons ici sous silence tout ce qui a rapport à la réforme de la compagnie et aux règlements de l'académie, ces sujets ayant été longuement traités dans les chapitres dressés avec l'intervention du lieutenant et l'approbation de Son Excellence, par Fra Giovan'-Agnolo, Francesco da San-Gallo, Agnolo Bronzino, Giorgio Vasari, Michele di Ridolfo et Pier Francesco di Jacopo di Sandro (6), commissaires élus par l'assemblée.

Disons encore seulement que chaque académicien fut invité à présenter un dessin en remplacement du bœuf ailé de saint Luc, qui formait les anciennes armoiries de la compagnie. On vit alors paraître les plus capricieuses et les plus belles inventions qu'il soit possible d'imaginer, mais aucun de ces projets n'a, jusqu'à présent, obtenu la préférence (7).

Martino, élève du Frate, étant venu de Messine à Florence, mourut dans cette dernière ville au bout de peu de jours. Il fut enseveli dans la sépulture fondée par son maître. Bientôt après, en 1564, Fra Giovan'-Agnolo rejoignit Martino. On lui fit des obsèques honorables, et le très-révérend et très-savant Maestro Michel-Agnolo prononça son oraison funèbre dans le temple de la Nunziata.

Les arts et les artistes ont de grandes obligations à Fra Giovan'-Agnolo. On a pu voir de quelle uti-

lité a été et est encore l'académie qu'il a, pour ainsi dire, créée, et qui se rassemble aujourd'hui, sous la protection du duc Cosme, dans la sacristie neuve de San-Lorenzo, où l'on admire les chefs-d'œuvre de Michel-Ange. Cette académie a montré les merveilles qu'elle est capable de produire, notamment lors des obsèques de Buonarroti qui furent d'une magnificence presque royale, et à l'occasion des noces de l'illustrissime prince de Florence et de Sienne, don François de Médicis, et de la sérénissime reine Jeanne d'Autriche. Divers historiens ont décrit ces fêtes, sur lesquelles nous nous étendrons au long dans un autre endroit (8).

Les arts, de même que les lettres, ont été cultivés et illustrés par plus d'un religieux comme Fra Giovan'-Agnolo. Aussi nous inscrivons-nous contre ces gens qui, poussés par la colère ou quelque autre passion plutôt que par l'amour de la vérité, accusent tous les religieux de n'avoir pris l'habit que par lâcheté, et par incapacité de faire autrement leur chemin dans le monde. Mais que Dieu leur pardonne!

Fra Giovan'-Agnolo vécut cinquante-six ans. Il mourut le dernier jour d'août 1563.

Plusieurs personnes, avec lesquelles notre publication nous a mis en rapport, nous ont conseillé de

ne point la clore, sans y avoir consigné quelques considérations plus intimes et plus délicates sur ce qui intéresse l'art et les artistes; nous devons ici d'abord les remercier de nous avoir crus propres à remplir cette tâche. Mais cette reconnaissance, que nous éprouvons pour une confiance qui nous honore, ne doit pas nous entraîner loin des limites naturelles de notre ouvrage, ni davantage nous abuser sur les convenances et sur nos forces. Le livre italien que nous vulgarisons est essentiellement un livre d'histoire. Que l'exercice de la peinture, l'étude des trois arts du dessin, et les recherches consciencieuses de leurs traditions, nous aient semblé pouvoir nous mettre à portée de le commenter utilement, tout le monde voudra bien le comprendre. De là à s'immiscer dans les questions les plus ardues, les moins défrichées, dont le siége, à bien dire, se trouverait au centre de l'art, dans le secret de l'atelier, et dans les entrailles mêmes de l'artiste, il y a un espace à travers lequel nous consentirons bien à nous avancer un peu, puisqu'on nous en fait un devoir, mais que nous n'essaierons pas de franchir, malgré les encouragements qu'on nous adresse. Selon les avis et les instances des personnes qui ont la bonté de se mettre en correspondance avec nous, il conviendrait que nous développassions à fond les idées que la lecture de Vasari suggère sur les principes de la théorie, sur les procédés de la pratique, et, ce qui serait certes moins difficile mais plus hardi encore, sur les devoirs des gouvernants et les besoins des administrés en fait d'art. Reconnaître tous ces ter-

rains en friche, cela peut bien être, nous y souscrivons de grand cœur, fort nécessaire. Mais que nous pensions à soulever les premiers un tel poids et seuls, il y aurait indiscrétion, folie et ruine. Nous avons donné quelques gages d'indépendance et quelques preuves de zèle; nous devons nous les rappeler, comme se les rappellent les personnes qui nous invitent à pénétrer plus avant dans les difficultés de notre tâche.

Espérons donc que stimulés par les bons conseils, mais toujours gouvernés par le sentiment de nos forces réelles et de nos exactes ressources, nous ne nous perdrons pas, et que les honorables sympathies qui nous entourent et nous appuient nous seront conservées. Pour écrire tout à fait efficacement sur les arts et les artistes, il faudrait une double autorité, bien savoir et bien parler. Dans les arts, la science est inépuisable; l'intelligence et la vie n'y suffisent pas. Dans les arts, la parole est récalcitrante; le cours de la pensée et les habitudes du langage peuvent à peine s'y approprier. Aussi sommes-nous prêts à reconnaître que, malgré la plus grande dépense de paroles, il s'est dit peu de chose de réellement utile, et qu'on a propagé peu de notions frappantes. Mais s'il est dans la nature des choses les plus désirables d'échapper continuellement à l'homme, n'est-il pas dans la nature de l'homme de les poursuivre sans cesse? Aussi sommes-nous loin de repousser l'intervention si évidente, quoique si nouvelle, du raisonnement et de la parole dans les choses de l'art. La plainte des artistes

à cet égard n'est qu'incomplètement motivée, et comme beaucoup de personnes nous ont engagés à le faire, nous ne saurions entièrement l'épouser. L'art doit gagner à ce qu'on s'occupe de lui. Le terrain sur lequel les artistes opèrent, pour n'avoir pas été autant que d'autres examiné par les meilleurs esprits, est resté encombré des préventions les plus fâcheuses et des principes les plus faux; préventions et principes qui, au grand détriment des travailleurs, se sont tournés naturellement en théories stériles, en pratiques vicieuses, en conseils dangereux. Ce mal est grand; pas assez, sans doute, pour dispenser de soins, et faire désespérer de tout remède; mais trop pour ne pas imposer la prudence. L'effort le plus méritant, et malheureusement celui dont on s'occupe le moins, serait d'abord d'en bien reconnaître les symptômes et d'en étudier les causes, parce qu'on ne remédie à rien par les formules tranchantes et par le dogmatisme hâtif qui, à peine descendus sur une chose, s'en emparent violemment pour la gouverner, avant de savoir ce qu'elle est et ce qu'elle doit devenir. Aussi nous nous garderons bien, suivant nos habitudes, d'apporter, dans ces pages, rien de personnel et par conséquent de hasardé, tant sur l'art en lui-même, que sur ses rapports extérieurs. Sur ces chefs importants qu'on nous prie d'examiner, nous croyons plus opportun de combattre des préjugés, de réfuter des erreurs, de signaler des étourderies, que de donner des conseils, que d'affirmer des principes, et d'imposer une marche; fastueux emploi, pour lequel cependant nous serions

aussi bien préparés, sans doute, que beaucoup d'autres, si nous voulions consentir à tromper la jeunesse par de vagues déclamations et des conseils creux, en nous étourdissant nous-mêmes au bruit de nos paroles et à l'incohérence de nos idées. Le temps n'est pas venu d'établir une théorie de l'art, d'où puissent découler des prescriptions rigoureuses et des conseils certains pour les artistes, pour les amis de l'art, et pour les administrateurs qui le dirigent. C'est beaucoup, dans des époques transitoires et compliquées comme les nôtres, d'appeler l'attention sur des erreurs et des dangers aussi faciles à éviter quand on les examine, que funestes quand on n'y prend pas garde. A un office plus ambitieux, la sincérité des hommes les plus compétents doit répugner.

Qu'on ne croie donc pas que nous manquons de zèle ou de courage, là où la conviction seule nous fait défaut. Autant que nous l'avons pu, nous nous sommes éclairés; autant que nous l'avons dû, nous nous sommes formulés. Simultanément trop hardis, au gré des uns, et trop retenus, au gré des autres, nous nous sommes efforcés de ne point mentir au mouvement consciencieux qui nous poussa, malgré notre inhabitude d'écrire, à affronter les plus épineuses discussions, les discussions d'art, dont les talents les plus consommés se sont emparés depuis quelques années, parce qu'ils étaient certains d'y briller et que l'opinion publique ne se trouvait pas assez avancée pour constater facilement que ces discussions n'étaient point un sujet pour leur élo-

quence, mais un simple prétexte. Nous avons prévu notre position. Elle devait être celle que rencontrent ordinairement les esprits consciencieux, mais limités, les intentions indépendantes, mais modérées, les expressions fermes, mais ménagées, surtout dans un temps de croyances mal assises où toute notion positive se dissout et se désagrége. Partout où nous avons trouvé dans les arts des institutions devenues tyranniques, nous les avons combattues; partout où se sont montrées des opinions devenues funestes, nous les avons attaquées. Cependant nulle part nous n'avons méconnu la logique des choses et nulle part nous n'avons nié aucune institution et aucune opinion, ni leurs services passés, ni leurs légitimes causes; car il ne nous répugne pas de croire que, dans notre monde où rien n'est achevé, puisque rien ne s'y voit d'entier, les tyrannies et les erreurs n'aient leur juste et utile raison d'être. Mais ce que nous voulons c'est qu'elles y soient, comme tout y est, et l'homme lui-même, transformables et passagères. A ce qui heurte aujourd'hui nos intelligences, à ce qui compromet notre action, sans colère, mais sans complaisance, nous contestons seulement la perpétuité. C'est plus qu'il n'en faut, certes, pour soulever bien du blâme et s'exposer à bien des inimitiés. A l'abri des opinions et des institutions qui ont fait leur temps, végètent sans conscience et sans dignité des amours-propres et des intérêts d'autant plus jaloux et acerbes qu'ils se sentent d'autant plus près de leur confusion et de leur ruine. Dans ce moment suprême où l'influence

morale leur échappe, ils se consolent et s'étourdissent dans les excès de la force brutale; nous nous y résignons, et, pour les précipiter plus vite en les exaspérant, nous leur donnons ce bon conseil, qui n'est jamais compris, à savoir qu'on voit d'autant plus inévitablement finir la puissance, qu'on s'applique davantage à la conserver; car toute force qui ne vit plus que pour soi n'a pas long-temps à vivre. Les professeurs, les écrivains, les administrateurs, occupés avant tout maintenant de soutenir et d'étayer les fastueuses institutions et les emphatiqnes systèmes auxquels ils doivent leur autorité et leurs avantages, signalent eux-mêmes, par leurs soins inquiets et leurs aigres démarches, combien est près de s'écrouler l'échafaudage élevé avec une si naïve confiance lors de la décadence de l'art, et où leurs derniers devanciers se tenaient encore naguère avec une insouciante sérénité. Quand les écoles, fermant leurs ateliers, ouvrirent les académies; quand, abdiquant les tendances intimes de l'art, elles demandèrent aux lettres une direction et des conseils d'emprunt, l'opinion générale et l'opinion spéciale furent unanimes. Partout et en toutes circonstances l'acclamation la plus complète accueillit cette scabreuse réformation. Pas un esprit ne s'éveilla pour prévoir le mal, pas une conscience ne se remua pour l'empêcher. Les princes, les écrivains, les maîtres, les écoliers, chacun dans son ordre, y concourant de son approbation et de ses ressources, croyaient faire merveille. Les Montorsoli, les Vasari, pour en avoir seulement émis l'idée, devinrent populaires à Flo-

rence. A Rome, on porta en triomphe Zuccaro ; à Bologne, les Carraches ; à Paris, Lebrun ; et plus tard Mengs, Battoni et David, dans toute l'Europe, furent appuyés par les rhéteurs et chantés par les poëtes. Les hommes les plus sérieux, les plus assidus, s'appliquèrent sans interruption, depuis l'époque médicéenne jusqu'à nos jours, à labourer l'archéologie de l'Égypte, de la Grèce, de l'empire Romain et de l'Italie moderne, pour déterrer dans cette âpre culture tout ce qui pouvait illustrer et recommander la donnée académique. Les plus persuasifs dissertateurs, les plus croyables érudits, les plus impérieux doctrinaires lui apportèrent leurs services et leur ascendant. A côté des illustrations de la pratique se fondèrent les illustrations de la théorie. Félibien, Winckelmann, Quatremère et tant d'autres théoriciens avec eux, ont pu conquérir dans les écoles de l'art autant de crédit et de gloire que les plus éminents praticiens. Et cependant, à l'heure qu'il est, le système académique cimenté par tant d'efforts, préconisé par tant de célébrités, soutenu par l'aveuglement et la docilité de plusieurs siècles, qui lui ont malheureusement constitué une tradition, s'en va, sapé dans ses bases, confondu dans ses organes, et précipité par le délire de ses agents. En dehors de cette somme plus ou moins grande de bon sens, de talents vrais et de science saine, que toute organisation doctrinale et pratique doit contenir pour subsister même un moment en face de l'opinion, tout en est aujourd'hui rejeté. Aux acclamations qui accueillirent les académistes quand

ils se formulèrent pour la première fois, succèdent les plus unanimes récriminations. On attendait tout de leurs maximes et de leurs méthodes, de leurs ateliers, et eux-mêmes se sentaient assez confiants pour tout promettre. Aujourd'hui on dément leurs principes, on accuse leurs procédés, on déserte leurs bancs. La foule des artistes et des amis de l'art arrive jusqu'à incriminer de tiédeur et de modération, à ce qu'il paraît, ceux qui, comme nous, voyant ce grand corps menacé de mort, demandent qu'on l'examine dans toutes ses difformités et dans tous ses vices, avant de réclamer hautement sa dissolution. Le système académique dans les arts s'est, dit-on, jugé lui-même par ses œuvres. Inutile donc, dans les conférences et dans les écrits, d'user contre lui ni encre ni salive. Sous ses doctrines menteuses, sous ses productions fardées, nulle inspiration ne peut plus se trouver, nul exemple se rencontrer; plus on les secoue, plus il s'en exhale une odeur de cadavre. Tout examen, toute autopsie nouvelle n'est plus qu'un inutile et fâcheux sursis à ses funérailles. Erreur, erreur de gens trop pressés. Les ruines embarrassent et inutilisent plus long-temps que cela le sol. L'arbre séculaire, que n'alimente plus la séve, s'attache encore profondément au sol par ses racines vivaces, et étend au loin ses branches mortes; le coucher à terre peut bien n'être pas une besogne dépourvue de fatigues et de dangers; aussi, loin de nous porter ailleurs et de nous ingérer, bien qu'à la vérité on nous en requière, dans d'autres soins pour lesquels nous ne

sommes point disposés, nous continuerons à recruter, si nous le pouvons, quelques convictions nouvelles à notre cause : il lui en faut encore beaucoup qui lui manquent pour assurer son triomphe. Les vices du système académique, profondément sentis, malheureusement trop expérimentés par les artistes, doivent être diligemment et sérieusement exposés devant l'opinion publique. Elle seule peut en faire justice ; elle y est disposée ; cependant ce n'est point à ses préventions que nous nous adresserons ; il vaut mieux mettre le temps à la chose ; quand on est radical, il faut être patient.

C'est pourquoi, sans nous draper dans un dédain et dans une indifférence que nous ne saurions, en bonne conscience, ressentir pour une organisation calamiteuse qui a si fort opprimé notre jeunesse, nous aimons mieux lui faire discrètement la guerre, que de la déclarer vaincue dans son avenir, en lui abandonnant notre présent. Or, nous nous sommes demandé, dans l'état ou en sont venues les choses, par quel bout un système aussi monstrueusement délétère, aussi profondément détestable, que le système académique, devait le plus utilement se prendre pour être définitivement confondu dans sa prolongation physique, après avoir été frappé dans sa vitalité morale. D'autres que nous ont montré et montreront encore la longue série d'influences mauvaises et de résultats déplorables qui constituent toute la tradition académique, à partir de la terrible inspiration du frère Montorsoli jusqu'à nous. L'annihilation des écoles

les plus florissantes, la confusion des méthodes les plus certaines, la désertion des principes les plus féconds, l'adoption des plus stupides routines, la consécration des plus pitoyables préjugés, sont un fonds historique que beaucoup d'hommes ardents, et sachant bien dire, ont exploité et peuvent encore remuer sans le tarir. Intrigues odieuses, lâches envies, dégoûtantes bassesses, méprisables nullités, par lesquelles partout et en tout temps les plus grands talents et les plus dignes caractères ont été poursuivis, tel est le sommaire que la plume de l'historien peut développer dans une histoire sainement comprise des académies de peinture; mais c'est justement parce que ce thème est grand, plein d'intérêt, et se prêtant aux plus beaux mouvements, que nous l'abandonnons à d'autres. Tout poëte, tout philosophe, et c'est ici que bien sincèrement nous les adjurons d'entrer dans nos affaires, peut s'emparer de cette face d'une question que nous avons tant à cœur; ils peuvent s'en emparer au profit de l'art et à celui de leur propre renommée. Aux penseurs à nous dire comment les civilisations lasses et folles permettent à point nommé à des organisations aussi vicieuses de s'impatroniser, à eux de nous montrer dans quels biais se pervertissent et s'annihilent fatalement les plus belles tendances et les plus nobles conquêtes de l'esprit humain à ses successives apogées. Et les poëtes qui, dans notre histoire ou plutôt dans l'histoire des académies, trouveront mille endroits où les plus grands cœurs ont saigné, où les plus nobles œuvres ont été insul-

tées, n'auront rien à disputer aux penseurs en restant dans les réalités du drame. C'est qu'en effet c'est une carrière bien large aux pensées et aux imaginations qu'une histoire où s'abîme tout un ordre de préceptes et d'enseignements, tel que celui qui donna au monde les Raphaël, les Michel-Ange, et l'illustre cortége au milieu duquel ils ont apparu, et où l'on voit encore les hommes qui rappellent le plus ces génies glorieux, traîner à travers les cabales et les brigues triomphantes leur vie cruelle comme une agonie. Peu après la machination de Montorsoli, dont Vasari fut complice, dont Michel-Ange, pour son honneur, repoussa la solidarité, l'Italie fut couverte du fatal réseau où l'art devait bientôt trébucher.

D'abord, pour n'évoquer ici que d'imposantes figures, voici un homme qui promène dans toute l'Italie sa misère, son désespoir, ayant à sa suite la haine académique ameutée contre lui. C'est le Dominiquin, âme douce et caractère modeste, mais dont le talent vrai, et par conséquent offensif, a soulevé l'envie du médiocre et emphatique académicien Lanfranc. Voulez-vous savoir où va la fureur, où s'élève parfois l'ascendant des artistes impuissants et des intrigants blessés : en présence d'une jeunesse ordinairement généreuse, en présence d'un public ordinairement impartial, la Communion de saint Jérôme faillit être déchirée, et son précieux auteur, dans le pain qu'il gagnait tous les jours si douloureusement, ne fut pas même préservé de trouver du poison.

Après cette victime résignée de l'art faux, de l'art académique, après ce touchant confesseur de l'art vrai, de l'art indépendant, il se trouva des tempéraments fougueux, prêts à tout oser, jetant comme un épouvantail leurs mœurs hautaines et comme un soufflet leur génie insolent. L'intrigue académique en vient encore à bout. Les plus pâles souteneurs défendent suffisamment les choses plates, qui pour elles ont l'opportunité et l'opinion. Le fougueux Caravage, pareil à une bête enragée, meurt sur la route, quelques jours après avoir fait son immortel portrait d'Adolphe de Vignacourt, le grand-maître de Malte qui l'avait nommé chevalier pour qu'il pût se battre avec l'académicien Josepin, le plus triste coryphée de la plus triste cause. Bien loin de ces époques chez nous, dans des mœurs différentes, même acharnement honteux des académistes contre les talents vrais et les caractères indépendants. Les élèves de Vouet qui préludaient à l'organisation de notre académie royale, et qui, peu de temps après, la composèrent, reléguèrent Poussin à Rome, Poussin qui, malgré leurs clameurs jalouses, est resté le premier peintre et le vrai chef de l'école française. Le Valentin et Claude partagèrent ce glorieux exil. Lesueur, ainsi que le plus inutile mercenaire, vécut dans la détresse et dans l'abandon. Dans cette vie si patiente et si retirée qu'à peine on en retrouve les traces, tout ce qu'on voit clairement, ce sont les embûches et les vengeances académiques. Dans la vie de Lesueur, il n'est parlé que de sa tenace misère, que de sa mélancolie incurable,

que de ses continuels effrois, et de sa mort prématurée. Cependant Lesueur se trouvait en présence des plus faibles concurrents, au milieu des plus belles entreprises, et sous le plus grand roi.

Mais la grandeur des princes et l'importance de leurs projets peuvent ne rencontrer que de flasques organes et de débiles agents. Il fallait à Louis XIV un Puget; l'académie lui donna un Girardon.

Plus tard encore, et sous un grand pouvoir, voyez se continuer cette influence désastreuse. Napoléon, sans doute, employa David, ce noble artiste, naguère à l'index de l'académie royale, mais délivré par la révolution des étreintes de l'ignoble corporation, qui l'eût brisé sans cela, aussi bien qu'un autre. David fut employé parce qu'il était devenu le coryphée d'une académie nouvelle, parce que, sous le manteau de ses généreuses doctrines, conspirait et s'organisait la plus stupide pédagogie. Mais Napoléon, pour ne pas mentir à la règle, pour prouver que la grandeur de l'art tient encore à autre chose qu'à la puissance d'un roi, laissa dans l'inoccupation Prud'hon, comme il y aurait laissé Géricault, en face de l'académie réinstallée, par cette passion indiscrète pour les errements anciens qui le perdit justement, quelque affligeante qu'ait été sa perte.

Voilà le plus rapide et le plus incomplet sommaire qui se puisse donner de l'histoire des académies, depuis Montorsoli jusqu'à nous. Il est frappant, il est péremptoire. Mais si nos limites nous permettaient de l'étendre, si, d'écoles en écoles, de

générations en générations, nous voulions dresser l'inventaire des méfaits académiques, nous arriverions aux preuves les plus minutieuses, aux démonstrations les plus intimes. Partout, et à quelque degré que se soient trouvés le mérite et l'indépendance dans nos arts, ils ont été en butte aux avanies rancuneuses, aux sales intrigues de l'organisation académique. Il en est résulté une énorme déperdition, dans laquelle la vie de l'art s'est appauvrie. Car si les circonstances mauvaises, si les infortunes et les obstacles trempent quelquefois les hommes, et donnent à leurs résultats une plus sobre et plus mâle empreinte que les mollesses d'une vie assurée et les douceurs d'une carrière facile, il n'en saurait être ainsi pour les misères et les étouffements que dispense la meurtrière institution des académies. Il y a des labeurs et des luttes où les reins se fortifient, où les cœurs s'agrandissent; mais il y a aussi des dépenses vicieuses et des pollutions infâmes où le courage se perd et où les muscles s'avachissent. C'est dans ce dernier ordre de sacrifices et d'irritations impurs et débilitants, que l'esprit académique retient l'art enchaîné, et c'est pourquoi surtout, laissant de côté toutes les autres faces de la question, nous choisissons celle-là. Nous mettrons sous les yeux du public, pour la honte de l'esprit académique, dans nos arts, et pour sa plus prochaine disparition, la lèpre hideuse qu'il entretient avec diligence sur notre corps souffrant, afin de le mieux exploiter et le garder à merci. Pour l'art et les artistes, nous le répétons et non certes pour la dernière fois, nous

n'écartons pas dans nos vœux timides les épreuves cruelles et les occurrences fatales à travers lesquelles tout marche et milite dans ce monde. Pour la large constitution de l'art rien ne nous effraie de ce qui peut se passer dans le temps; mais si rien ne nous trouble, parce que nous nous sommes appris à voir de haut, tout nous dégoûte et nous soulève dans l'œuvre académique, parce que nous nous sommes appliqués à la reconnaître profondément.

Chaque existence a reçu des mains qui dirigent et conservent le monde la force nécessaire pour se perpétuer et résister aux hostilités du dehors; l'art, souvent éprouvé et souvent victorieux, ne nous semble pas être le moins providentiellement doté entre les choses. Mais il n'est pas dit que les choses les plus fortes, parce qu'elles viennent à bout des puissances opposées, puissent résister long-temps à leurs propres adultères. Peut-être en est-il de l'art comme de l'homme entre les autres créatures; peut-être tient-il, comme lui, de la supériorité de ses tendances, cette effroyable prérogative de pouvoir s'avilir et se suicider. Si donc une critique, mieux renseignée que la nôtre, arrivait à nous démontrer que l'esprit académique que nous allons poursuivre dans ses plus intimes retraites, n'est autre en définitive que l'esprit de l'art tel que le temps l'a fait, nous n'aurons plus qu'à nous éloigner tristement de cette ruine croulante. Mais heureusement nous n'en sommes pas là; les académiciens jusqu'à présent sont seuls à prétendre qu'un étroit et indissoluble mariage unit leur vie à la vie de l'art. Nous croyons

donc pouvoir en toute sécurité choisir la tâche de montrer que les influences malignes de l'esprit académique dans les arts ravagent sans compensation et détruisent dans le sens le plus odieux et le plus absolu.

Et d'abord, d'un trait pour abréger ce discours en rendant son objet plus vaste, établissons que toutes les académies de peinture sont solidaires. Les modernes bassesses des dernières académies de peinture sont la filiale acceptation des iniquités sauvages des académies anciennes. Après 89, jetant un coup d'œil sur les académies anciennes alors dissoutes, un homme, dont les académies rétablies ont recommandé elles-mêmes l'autorité, professait hautement l'opinion que nous consignons ici, comme la nôtre, si hardie qu'elle paraisse. En 1815, un prince, trompé comme tous les princes l'ont été à cet égard, depuis Cosme de Médicis, voulut que les académies du dessin reprissent les errements et les priviléges de leurs devancières, si courageusement démasquées autrefois par l'homme savant auquel nous faisons allusion. A ce vœu du prince, les académiciens actuels se sont empressés d'obéir, et, comme on le sait, les élèves de David proscrit trouvèrent le courage d'accepter l'hérédité d'une organisation abolie par les conseils de leur maître.

C'est donc en présence des académies anciennes que nous sommes encore : en examinant comment les académies fonctionnent actuellement, nous saurons comment elles fonctionnaient autrefois ; et sans nous préoccuper maintenant des écoles du

passé, si nous exposons le mal qui débilite les écoles contemporaines, nous aurons embrassé entièrement la cause du dépérissement successif de l'art. L'allanguissement de l'art est radical, rien ne peut y remédier, ni noble inspiration, ni accroissement d'activité et de sacrifices, si le virus académique qui le ronge et avive continuellement ses ulcères n'est extirpé.

C'est ce qu'il fallait dire d'abord, car, à entendre les imbéciles et nauséabonds rhéteurs qui appuient l'existence des académies de peinture sur la consécration du temps, et qui sans cesse, en torturant la véridique histoire, s'efforcent de les abriter sous la tradition, et sous le manteau des Médicis, de Louis XIV et de Napoléon, on croirait volontiers qu'alors elles ont fait merveille, tandis qu'elles ont stérilisé leurs règnes si bien préparés. Maintenant que nous nous sommes expliqués, quoique en courant, permis à eux d'essayer de constituer une noblesse à ce venin, à cause de son invétération. Pour nous, plus nous le savons vieux, plus nous le tenons infect.

Le mal que l'esprit académique fait à l'art est un mal auquel rien ne remédie et dont rien ne console. Il s'attaque aux sources de la vie; il dispute à la jeunesse de l'artiste toute naïveté et toute vénération. L'artiste est difforme de naissance, si bien que Dieu ait voulu le douer, pour peu qu'il vienne au monde dans un temps d'académie. Quand l'esprit académique règne, il règne souverainement. Les plus fougueuses résistances, les plus véhémentes réactions

n'ont contre lui qu'une force apparente, et n'aboutissent qu'à manifester autrement les perverses conséquences de ses principes délétères. Ce n'est pas trop à l'homme pour être grand, que d'être désintéressé et libre. Rien de vraiment sain ne se fait dans les réactions. Il est temps de le dire, il nous semble. Dans les réactions l'homme est trop vite pris, et mené par les principes qui l'ont révolté d'abord. L'esprit académique exclut essentiellement, invinciblement, toute consciencieuse et franche éducation. Trouvez donc à cela un palliatif, une compensation ! L'éducation absente, c'est un abîme ouvert. Pour remplir cette place vide, on peut entasser pendant des siècles les laborieux résultats des organisations les plus brillantes, sans qu'il y paraisse. Voyez depuis l'époque où l'invention du Montorsoli et de ses acolytes, comme une machine de guerre est venue battre en brèche l'édifice sacré de l'enseignement ancien, que de grands hommes se sont remués et consumés, sans pouvoir déguiser sur le front de leurs œuvres le cachet honteux de la décadence de l'art ! Eh quoi ! dans les temps d'éducation saine et naïve, les plus frêles plantes avaient toute leur grâce et toute leur fraîcheur aussi bien que les plus fortes leur majesté et leur éclat ; et aujourd'hui chacun rampe et s'étiole ! Nous n'accusons pas tant les académies de ne pouvoir évoquer dans toutes leurs dynasties fainéantes aucun nom glorieux à mettre à côté des noms royaux de l'art ancien : elles n'ont jamais travaillé pour cela. Nous les accusons, nous les exécrons, pour avoir ruiné, dans

leurs pratiques vicieuses et leurs préceptes pervers, tout artiste venant au monde, au point que les plus forts tempéraments se soient trouvés impuissants ou paralysés dans l'âge de la virilité. Mais le moment n'est pas venu encore d'expliquer comment s'amoindrissent, s'exaspèrent et s'égarent, les artistes qui échappent le mieux encore aux régimes des académies. Il suffit d'avoir marqué que nous nous tenons prêts à mettre ce grief inattendu sur leur compte, et qu'un jour, pour peu qu'on y tienne, nous le ferons. Voyons plutôt comme s'engourdissent et s'éteignent les artistes qui subissent dans toute son étendue et dans toute son efficacité la providence académique.

Ici nous allons faire taire nos colères. Nous ne crions plus nos convictions, nous entrons dans les faits, et notre procédé n'est pas de nous passionner en les racontant.

Le jeune peintre qui, soit autrefois, à Florence, à Venise, à Rome, à Bologne, soit aujourd'hui, à Paris, a cherché à s'éclairer sur le nombre, la nature et le crédit des différents modes d'éducation en vigueur, ne s'est-il pas, depuis Montorsoli jusqu'ici, toujours le plus naturellement trouvé en présence des systèmes d'enseignement officiel, national, public et gratuit, d'une école des beaux-arts?

Lisez le Vasari, lisez Félibien, lisez Quatremère, écoutez, partout où vous les rencontrerez, les académiciens recommandant leur institution, et ce sera cette première condition de l'accessibilité et de la gratuité de l'enseignement que d'abord ils feront valoir.

Quant à nous c'est le premier danger que nous remarquons pour la jeunesse, et le premier mensonge que nous reprochons à l'institution.

Si l'éducation qu'on reçoit à l'école est mauvaise (et tout à l'heure on le verra), tant pis certes, qu'elle s'affiche d'une manière provocante, et qu'elle entraîne une jeunesse dans le dénûment par une gratuite et fallacieuse accessibilité. Ce premier mensonge, ce perfide appât de l'institution, en tout temps et maintenant encore, a retenu et retient pendant plusieurs années, dans un cercle de déceptions poignantes et d'alternatives abrutissantes, des malheureux qu'on devrait rougir de traiter ainsi, des enfants recommandés ordinairement par deux choses saintes pour les gens de cœur, la misère et l'espérance dans le jeune âge, la misère qu'ici rien n'autorise à croire méritée, l'espoir qu'ici rien n'autorise davantage à suspecter. Non, l'instruction qu'on reçoit à l'école, bonne ou mauvaise, n'est ni complète, ni accessible, ni gratuite. On a voulu y fonder, comme ailleurs, un enseignement rationnel et public pour les beaux-arts; on a voulu faire pour eux ce qu'on a fait pour toutes les connaissances religieuses, morales, industrielles, scientifiques et littéraires. Nous le savons bien; le programme n'est pas neuf. Les règlements de Montorsoli ont été traduits dans toutes les langues.

Nous n'ignorons pas qu'on appelle la jeunesse. Tout système qui vise à dominer a besoin de s'assurer d'elle. — Mais en s'assurant d'elle, quelle grâce y met-on? De toutes parts, le programme aca-

démique la rassemble, ses promesses répondent à tout, et quand on croit que la porte de l'enseignement va s'ouvrir, on la trouve fermée. On exige de la jeunesse, précisément et au préalable, les connaissances qu'elle se prépare à acquérir. Quel est ce premier et monstrueux non-sens? En fait, l'admission à l'école n'est pas libre; on n'y entre pas en vertu d'un examen, on s'y trouve tout d'abord en présence d'un concours; ce concours doit fatalement n'ouvrir les portes de l'étude qu'à un nombre d'élèves très-restreint; ce concours, contradictoirement à tous autres dans les diverses branches d'études, ne conférera aucun titre, aucune garantie. Au jeune peintre seul, il n'aura été fourni dans l'instruction publique aucun exercice, aucun moyen préparatoire. Qu'est-ce à dire? ce concours d'entrée se renouvelle tous les six mois, et forcément il arrive de deux choses l'une: ou que le nombre entier de ceux qui se présentent pour la première fois sera repoussé, ou qu'un certain nombre de ceux antérieurement admis perdront leurs avantages acquis, leur unique moyen d'avancement et d'étude. Des deux côtés, la vraie, la saine éducation que l'exclusive école prétend renfermer dans son sein, se trouvera refusée à la jeunesse! Et le préjugé prétend que les abords de cette éducation, ainsi marchandée et précaire, sont publics.

Maintenant cette éducation en soi est-elle suffisante? Premièrement, nous demandons qu'on veuille bien se rappeler ici les considérations rapides dont nous avons fait suivre la biographie de Perino del

Vaga; secondement, nous disons que tout l'enseignement de l'école se résume, à proprement parler, dans le cours de dessin du soir. En effet, l'école ne songe à la peinture que pour exiger du jeune artiste les fortes épreuves qui permettent d'aborder et qui obtiennent le prix de Rome, c'est-à-dire les concours sémestriels de l'esquisse et du torse, et le concours annuel des loges. Où donc la maternelle école a-t-elle pensé que l'étudiant aura pu trouver, dans cette partie définitive et suprême de l'art qui embrasse toutes les autres, et dont les difficultés par cela même sont si ardues, ces conseils, cette méthode, cette tenue qui l'auront à la fois empêché de céder aux mauvaises tendances, et mis en possession des vraies ressources et des utiles procédés? Est-ce que l'école des beaux-arts croit avoir fait quelque chose de bien providentiel pour le jeune peintre, en lui délivrant une carte d'étude spéciale pour le musée? L'utilité, cependant, ne lui en sera pas plus grande qu'un passeport à un paysagiste.

Et ici qu'on ne vienne pas nous dire que l'enseignement académique se complète et doit se compléter par les leçons particulières des maîtres, professeurs à l'école; car, alors, nous entrerions dans un ordre de discussion qui répugne à tout vrai théoricien, et, par les assertions les plus fortes et les plus loyales, nous ferions monter à plus d'un homme, en le nommant, le rouge au visage. Nous remuerions à fond un foyer de cupidité et de démarches sales, s'il nous fallait expliquer entièrement ce que déguise si mal cet esprit exclusif, produit du calcul

plus encore que de la conviction, qui, sous prétexte de conserver de l'unité et de l'ensemble à l'instruction, conduit forcément les élèves à l'atelier des membres de l'Institut, et fonde à leur profit un monopole au moins étrange dans nos arts prétendus libéraux. Si les académiciens, en enfreignant, comme ils l'osent souvent, toute pudeur et toute convenance, insinuent que l'enseignement national ne doit pas pouvoir se passer du concours de leurs ateliers, que la jeunesse leur demande nettement l'explication de cette épithète de gratuite que la générosité nationale a écrite au front du palais qui abrite leur avarice.

Mais ce n'est pas tout; à l'école les concours ne sont pas plus significatifs que les cours n'y sont suffisants.

Dieu nous garde de dégoûter nos lecteurs en les promenant dans le labyrinthe d'inepties que les nombreux concours imaginés par la sagacité académique ont pour objet; il suffit de les ramener à leur principe commun, et de les voir dans leur base fondamentale. Saluons l'académie, mère de toute sage doctrine, source de toute invention féconde dans les arts! Admettons l'utilité de tous les concours et la portée de toutes les idées dont sa majestueuse complaisance se couronne.

Pour que ces luttes soient significatives et morales, il faut au moins qu'elles soient fournies dans les mêmes conditions. L'académie l'a compris comme nous. Dans sa sagesse révélée et sa philosophique équité, elle a légiféré sur ce point impor-

tant : devant la charte de l'académie, tout Français est égal. Dans ses concours on trouve l'identité des ressources, du temps et du sujet, de telle sorte que celui qui aura le mieux surmonté l'identique difficulté sera le plus méritant, et celui dans lequel l'art devra le plus espérer.

Cela est-il bien vrai et efficace? Pas plus que toute autre chose dans ce cloaque de mensonges, dans ce lieu de tortures et de mutilation : pour établir l'égalité des ressources entre les candidats, on les leur retire toutes. Toujours le grand moyen avec lequel la sainte égalité se cherche depuis Procuste, des tenailles et un couteau ! Comme si rien n'était plus varié que la nature des ressources que chaque génie appelle à son aide, comme si, à talent égal et de même avenir, l'un ne pouvait produire sans souvenirs, sans point d'appui et de repère ; comme si l'autre, au contraire, ne pouvait pas avoir besoin de s'appuyer sur un thème préexistant, de s'inspirer sur des impressions extérieures !

Les gens de l'académie, tous coulés dans le même moule, contestent la différence d'intensité de la mémoire, de l'imagination, de la facilité chez les hommes d'un mérite équivalent.

L'identité du motif et du sujet, qui a paru à ces expériences consommées et à ces larges esprits devoir présenter aux concurrents une difficulté égale, est tout aussi merveilleusement trouvée. Quand l'homme ingénieux d'Ithaque, l'académie nous pardonnera certainement ce souvenir emprunté à ses programmes, cherchait le futur vain-

queur d'Hector au milieu des jeunes filles de la cour de son aïeul, il cachait un glaive au milieu des hochets. L'académie fait réciter cette fable à ses élèves, mais n'oserait leur en expliquer l'enseignement; ses monotones exigences et l'invariable donnée du grand prix de Rome repoussent les organisations les plus précieuses et les plus rares.

En somme, l'esprit académique, par son monstrueux conseil d'une école centrale et privilégiée, que toutes les nations et tous les pouvoirs, depuis le temps de Montorsoli, ont suivi, a ruiné complètement toute éducation libérale. Le besoin de faire rentrer tous les éléments de cette éducation dans une institution étroite en a fait nier la plus importante partie; les mauvaises passions ont fait le reste de cette œuvre inintelligente. La jeunesse est tiraillée et dépensée dans les appâts et les concurrences les plus trompeurs et les plus stériles. La pitoyable éducation de l'artiste réagit sur le goût public et les principes des gouvernements en fait d'art. Cette corruption universelle, qui s'étend partout où l'art se porte, est sans palliatif et sans compensation.

De tout côté, l'art cerné ne peut trouver aucune ouverture par où un peu d'air et de vraie protection puissent lui arriver. L'étranglement est complet.

Voyez plutôt ce qui s'est produit dans les derniers temps.

Les études de la peinture, après les grands mouvements contemporains qui régénèrent tant de choses dans notre civilisation moderne depuis 89,

ont espéré un moment se retremper et se transformer. Une voie plus large, plus digne, se montre avec les symptômes de la révolution française. De généreux novateurs essayèrent d'en finir avec les déplorables, les ignobles errements des académies de l'ancien régime. L'esprit académique reprit bientôt la chose en sous-œuvre, et la donnée de David est exploitée aujourd'hui comme la donnée du Poussin le fut sous les règnes honteux des Vanloo, des Natoire, des Parrocel, des Pierre, des Bardon, des Lépicié, des Lagrénée, et de tous ces manœuvres sans génie et sans talent qui ont déshonoré notre école officielle dans le dernier siècle. Ce ravage s'est fait sourdement pendant l'Empire et la Restauration.

Depuis, un nouveau mouvement donna quelques espoirs aux confiances faciles. Les expositions annuelles de notre école, à partir de 1830, excitèrent la jeunesse à déserter les leçons de l'académie, que la presse unanime et l'opinion consciencieuse de tous les vrais amis de l'art avaient pleinement discréditées. L'académie ébranlée laissa faire prudemment, certaine de réparer avant peu cette brèche. Le bon sens du public avait réclamé ces expositions. Le bon plaisir du prince s'empressa de les mettre sous le pied des académiciens. La jeunesse indépendante, débilitée et frustrée autrefois à la porte de l'académie, l'est aujourd'hui à la porte du Louvre, sa succursale, par les plus indignes fraudes et les plus odieuses brutalités. Les plus belles promesses, les promesses de toute une génération, saluées par la franche sympa-

thie du public, sont dissipées. L'exposition de 1831, respectée par la peur des académiciens encore pâles d'une secousse qui pouvait leur arracher leur monstrueux pouvoir, offerte à une jeunesse mal préparée, peut s'invoquer ici en témoignage. Les seuls hommes dont l'art français aujourd'hui peut se recommander, et par lesquels il se tient à la hauteur que les nations rivales nous envient, ont dans ce temps fait leur trouée. L'académie, si puissante qu'elle soit redevenue, est incapable de leur ôter les avantages de cette occasion inespérée; mais ils seront sans successeurs. Dans l'intérêt du sommeil académique, tout ce qui se trouva alors trop jeune de quelques années est aujourd'hui foulé aux pieds et bâillonné par les plats bourreaux. A l'exception de ces quelques hommes qui de temps en temps, à cause de la faveur qui les entoure et dont nous avons expliqué le passage, les expositions sont livrées aux troupeaux d'eunuques châtrés à l'école par les pédagogues attentifs. Le public se dégoûte et se lasse, mais la coterie sans vergogne lui crie qu'on choisit encore consciencieusement, dans les fruits de l'art que le soleil de la munificence nationale fait éclore, les plus réguliers et les plus savoureux. Que voulez-vous faire dans ce cercle d'impudences et de brutalités? Il faut, coûte que coûte, les démasquer, et quand on écrit comme nous sur l'art, le faire haut, pour, si quelque chose d'un travail consciencieux demeure, ne pas risquer de passer plus tard pour un malhonnête homme en laissant croire qu'on a trempé dans ces turpitudes.

NOTES.

(1) Francesco del Tadda, autrement appelé Francesco Ferrucci, trouva le moyen de travailler le porphyre.

(2) Voyez la vie d'Andrea de Fiesole, tome VI.

(3) Voyez la vie du Genga.

(4) Voyez la vie de Baccio Bandinelli, tome V.

(5) Voyez le Baldinucci, qui parle très au long de cette académie et qui en rapporte les statuts.

(6) Vasari, à la fin de la vie d'Andrea del Sarto, met Pier Francesco di Jacopo di Sandro au nombre des élèves de cet illustre maître.

(7) Voyez le tome Ier des *Lettere pittoriche*, p. 191.

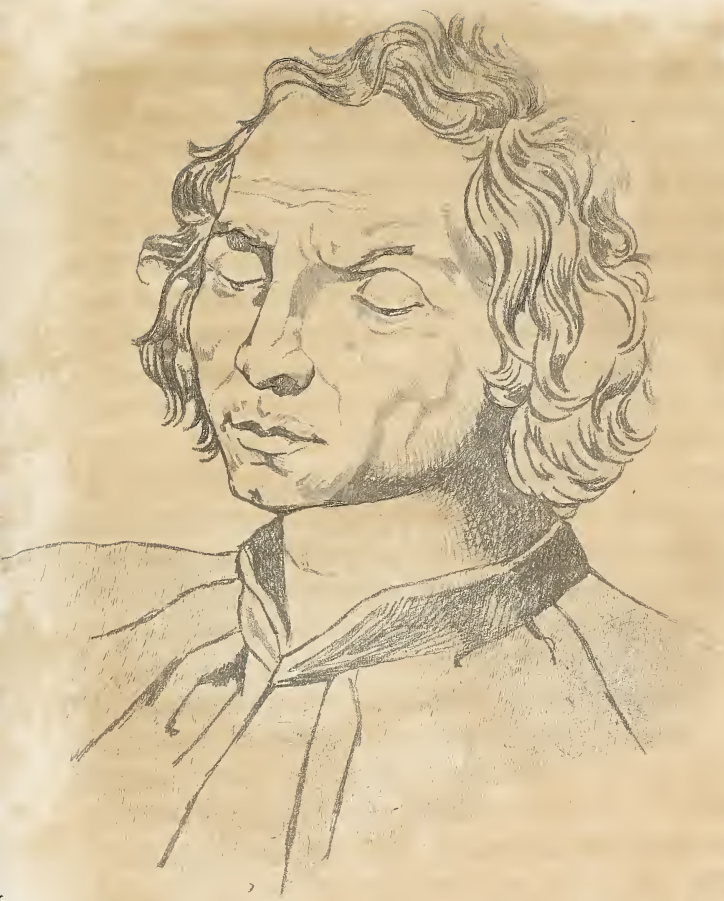
(8) Voyez la lettre de Vincenzio Borghini, tome Ier des *Lettere pittoriche*.

FRANCESCO GRANACCI,

PEINTRE FLORENTIN.

Heureux les artistes qui, dès leur enfance, se trouvent liés par la parenté ou par l'amitié aux hommes que le ciel a doués d'un génie supérieur! Quels précieux enseignements ne tirent-ils pas de l'exemple de ces maîtres éminents! Quelle force ne puisent-ils pas dans une généreuse émulation!

Francesco Granacci, duquel nous avons déjà parlé (1), fut un de ceux que le magnifique Laurent de Médicis fit travailler dans ses jardins. Granacci était bien jeune encore lorsqu'il entra dans cette célèbre école. Il y rencontra Michel-Ange, et il apprécia si bien sa valeur, qu'il ne pouvait se résoudre à le quitter un seul instant. Il suivait ses conseils avec une soumission et un respect incroyables. Aussi Michel-Ange l'aima-t-il plus que tous ses autres amis, et lui confia-t-il plus qu'à aucun autre tout ce qu'il savait. Ils avaient été ensemble dans l'atelier de Domenico Ghirlandaio, où, parmi les élèves de ce maître, notre Granacci était regardé comme le meilleur dessinateur et le plus gracieux coloriste en détrempe : ce qui fut cause que Davide et Benedetto Ghirlandai réclamèrent son aide pour



Cauron del.

Vacquer sc.

FRANCESCO GRANACCI.

terminer le tableau du maître-autel de Santa-Maria-Novella, que la mort de leur frère Domenico avait laissé inachevé. Ce travail fut très-profitable à Granacci. Il peignit ensuite dans le même style une foule de tableaux dont les uns se trouvent chez divers citoyens de Florence, et dont les autres ont été envoyés à l'étranger.

Granacci était très-ingénieux et très-habile à organiser les fêtes que l'on célébrait pendant le carnaval, à Florence. Le magnifique Laurent de Médicis le choisit toujours pour ordonner de semblables divertissements, et entre autres, le triomphe de Paul-Émile, où notre artiste déploya un tel luxe d'invention, que, malgré sa jeunesse, il reçut et mérita les plus grands éloges. Rappelons en passant que Laurent de Médicis fut le premier inventeur de ces mascarades qui représentent une action, et que les Florentins désignent sous le nom de *canti*.

Granacci travailla également aux magnifiques et somptueux appareils qui furent disposés l'an 1513, pour l'entrée du pape Léon X, sous la direction du savant Jacopo Nardi. Les Huit ayant demandé une brillante mascarade, Jacopo Nardi fit représenter le triomphe de Camille. Tout ce qui appartenait à la peinture, dans cette mascarade, fut conduit par le Granacci, de telle sorte que l'on ne pourrait imaginer rien de mieux. La canzone, composée par Jacopo Nardi, commençait ainsi :

Contempla in quanta gloria sei salita,
Felice alma Fiorenza;
Poichè dal ciel discesa, etc.

Pour la même solennité, le Granacci exécuta une multitude de décorations de théâtre, et peignit, avec le Ghirlandaio, des pavillons de galère, des bannières et des enseignes de chevaliers à éperons d'or, et tout cela aux frais des capitaines du parti guelfe, suivant l'usage d'alors qui s'est perpétué jusqu'à nos jours.

Il inventa aussi de curieux déguisements pour les puissances (*potenze*) (2) et les tournois, fêtes particulières aux Florentins, où l'on voit des cavaliers, presque droits sur de très-courts étriers, rompre des lances avec autant de facilité que des combattants solidement assis dans les arçons.

En outre, et toujours à l'occasion de la venue de Léon à Florence, le Granacci éleva en face de la porte de l'abbaye un bel arc de triomphe couvert de ravissantes fantaisies en clair-obscur. Cet arc de triomphe fut très-admiré. Il figurait l'entrée de la Via del Palagio et offrait la copie fidèle de la porte de l'abbaye. Il était enrichi de reliefs en terre modelés par Granacci lui-même, et portait sur son entablement cette inscription :

LEONI X. PONT. MAX. FIDEI CULTORI.

Pour arriver aux ouvrages du Granacci qui existent actuellement, je dirai qu'ayant étudié le fameux carton que Michel-Ange faisait pour la grande salle du palais, il en retira un tel fruit, qu'il fut un des premiers que le Buonarroti appela à Rome pour l'aider dans l'exécution des fresques dont le pape Jules II l'avait chargé d'orner la voûte de la cha-

pelle Sixtine. Il est vrai que Michel-Ange, mécontent du travail des artistes qui l'entouraient, trouva moyen, sans les congédier positivement, de les renvoyer tous à Florence, en leur fermant sa porte et ne se laissant voir à aucun.

De retour dans sa patrie, le Granacci peignit à l'huile un tableau dans la maison de Pier Francesco Borgherini, à Borgo-Sant'-Apostolo, au-dessus du lit de la chambre où Jacopo da Pontormo, Andrea del Sarto et Francesco Ubertini, avaient déjà représenté une partie de l'histoire de Joseph. Dans le tableau du Granacci, on voit Joseph servant Pharaon. Cette composition, d'un excellent coloris et d'un fini merveilleux, ne saurait être plus belle dans toutes ses parties. Le Granacci fit encore pour Borgherini une Trinité dans un cadre circulaire.

A San-Pier-Maggiore, il y a de sa main un tableau qui renferme la Vierge portée au ciel par des anges et donnant sa ceinture à un saint Thomas, que l'on serait tenté de croire peint par Michel-Ange lui-même : on peut en dire autant de la Madone. Nous conservons dans notre collection le dessin original de ces deux figures, en compagnie de plusieurs autres croquis du même auteur. Saint Paul, saint Laurent, saint Jacques et saint Jean, occupent les côtés de ce tableau, que l'on est autorisé à regarder comme le chef-d'œuvre du Granacci : en effet, il suffirait seul, à défaut de tout autre, pour lui assurer la renommée d'un excellent maître.

A San-Gallo, église située hors de la porte des ermites de saint Augustin, notre artiste peignit

la Vierge accompagnée de deux enfants, de saint Zanobi, évêque de Florence, et de saint François. Ce tableau est aujourd'hui à San-Jacopo-tra'-Fossi de Florence : il était autrefois placé dans la chapelle des Girolami, à la famille desquels appartint saint Zanobi.

Granacci exécuta de la manière la plus satisfaisante plusieurs sujets à l'huile de grande et de petite dimension (3), à Sant'-Apollonia de Florence, où Michel-Ange avait fait l'ornement et le dessin du tableau et du maître-autel, en considération d'une de ses nièces qui était religieuse dans ce couvent.

Le Granacci avait laissé dans le même endroit un autre tableau qui fut brûlé une nuit, avec divers ornements sacerdotaux du plus haut prix, par des cierges que l'on oublia d'éteindre. Ce fut un grand malheur, car les artistes avaient cette peinture en profonde estime.

Sur le maître-autel des religieuses de San-Giorgio, Granacci représenta la Vierge, sainte Catherine, saint Jean Gualbert, saint Bernard, cardinal, et saint Fidèle (4).

On lui doit encore de nombreux tableaux qui sont dispersés çà et là chez les gentilshommes de la ville, et quantité de cartons d'après lesquels les Jésuates de Florence colorièrent des vitraux.

Granacci aimait beaucoup à peindre sur étoffes, aussi, sans parler des bannières, des étendards et des pavillons que nous avons mentionnés plus haut, décora-t-il une multitude de ces draperies qui entourent le ciel des baldaquins.

Comme il travaillait plutôt pour passer le temps que par nécessité, il n'en prenait qu'à son aise et fuyait avec un soin extrême tout ce qui pouvait lui causer quelque désagrément.

Il conserva sa fortune jusqu'à son dernier jour sans jamais porter envie à celle des autres. Ainsi, il ne se donna guère de soucis, et ne songea qu'à mener une vie douce et joyeuse.

Il mourut de la fièvre à l'âge de soixante-sept ans, et fut enterré dans l'église de Sant'-Ambruogio de Florence, le jour de saint André, apôtre, en 1543 (5).

Dans notre précédent volume, nous avons dit quelque chose touchant la vocation de l'artiste et la diversité des natures que notre art peut accepter. Nous regrettons de n'avoir ni su ni pu établir d'une manière complète la thèse que nous nous étions imposé de défendre dans l'intérêt de l'art; mais nous nous applaudissons si on a été seulement frappé de la netteté de notre opinion; d'autres pourront la produire et l'appuyer avec plus de talent, plus de méthode et plus d'abondance, mais personne ne pourra l'épouser avec plus de conviction. Tout homme qui aime vraiment et sent notre art, lui est propre, et notre art s'en servira à son profit et à la satisfaction générale, à moins qu'une éducation vicieuse ne compromette, par ses influences factices, le cours naturel des choses, et,

par ses lois arbitraires, ne contrarie les lois naturelles des organisations. Tout à l'heure, d'une manière encore incomplète, et à laquelle il faut de toute nécessité que le lecteur supplée, nous signalions hardiment les inconvénients ruineux d'une éducation mal entendue, et nous faisions ressortir toutes les déperditions qui en résultent. Dans les beaux temps de l'art, rien ne lui était disputé ; tout ce qui devait l'accroître, le compléter et le répandre, lui affluait. Pour grossir ses eaux, élargir son lit, assurer son cours, on laissait au fleuve vivifiant de l'art arriver tout ce qui inclinait à lui. Les indomptables vocations, les irrésistibles caractères, ne lui arrivaient pas plus sûrement que les nonchalantes volontés, que les insoucieuses persistances. A côté de l'altier et actif Michel-Ange, n'avons-nous pas vu rayonner dans une gloire entière le timide et indolent Andrea ; à côté de l'intrépide Bramante, le pusillanime Peruzzi ; à côté de l'austère Titien, le voluptueux Giorgione? Combien, sans chercher long-temps, on multiplierait ces exemples ! Partout le même spectacle en toutes circonstances et dans toutes les écoles ! Et si, pour rendre cet aperçu plus frappant, nous choisissons les noms célèbres, combien ne l'appuierait-on pas davantage en réalité pour les esprits attentifs, en évoquant des noms plus obscurs !

On verrait mieux par là, et en se prêtant franchement à cet examen minutieux, que pour l'art rien ne se perdait, qu'il savait recruter à fond tout ce que lui offrait une génération. Expansion ma-

gique où nulle force ne reste latente, où toute virtualité est vite couronnée par l'action. En peut-il être de même aujourd'hui? La digue odieuse, impie, des priviléges, des sophismes, des méthodes bâtardes et abâtardissantes, refoule et paralyse même ceux qui viennent à l'art à la façon dont marchent les torrents à travers les terres. Les plus fortes natures, dans nos temps embarrassés, ne se peuvent tenir une heure dans leur force et dans leur liberté. Que voulez-vous que deviennent ces organisations faibles et tranquilles, mais saines et consciencieuses, qui, comme ces filets d'eau limpide, mais rares, coulent sans grand bruit sous les herbes? Le modeste Francesco n'est pas plus possible et trouvable aujourd'hui dans nos ateliers que son impérieux ami, que son avide et enthousiaste condisciple Michel-Ange.

Cherchez, en effet, chez quelque Ghirlandaio d'aujourd'hui, et sur les bancs de notre école royale, un jeune amateur comme était Francesco dans les jardins des Médicis. Assurément vous ne le trouverez pas. Cette vocation, ainsi que beaucoup d'autres, aura été écartée ou, qui pis est, inutilisée. Car, ne songer qu'à mener une vie douce et joyeuse, travailler pour passer le temps plutôt que par nécessité, en prendre à son aise enfin en toutes choses, est-ce là un programme auquel notre éducation moderne puisse répondre? Saura-t-elle tirer quelque chose de qui se présente ainsi à elle? L'éducation florentine savait encore faire avec de tels hommes de grands artistes et de savants praticiens. Le Granacci

marche sans ployer sous la fatigue et sans être dégoûté par l'ennui, aussi rapidement et aussi sûrement qu'un autre dans la science hospitalière de l'atelier du Ghirlandaio. Savez-vous ce qui arrive fréquemment aux œuvres peu nombreuses et peu ambitieuses de cet amateur désintéressé, qui dépensa sa vie à organiser des fêtes et des mascarades? c'est qu'on les prend pour des œuvres de Michel-Ange! Cela est inouï. L'autorité contemporaine du Vasari ne suffirait pas à le faire admettre volontiers. Mais le Vasari, dans l'éloge qu'il fait du Granacci, n'est contredit par personne. A trois cents ans de distance, un critique grave et instruit, qui ne bronche jamais, parce qu'il est sans système et sans engouement, le Lanzi, inscrit Francesco au nombre des maîtres excellents de la plus savante école. Le talent du Granacci est, suivant nous, la plus évidente merveille de l'éducation offerte à la jeunesse dans l'atelier du Ghirlandaio, dont tous les apprentis devinrent des maîtres; et l'éducation qu'on recevait chez le Ghirlandaio se trouvait alors partout ailleurs.

NOTES.

(1) Voyez tome IV, p. 172.

(2) Voyez le commentaire du Cecca, tome III.

(3) Ces peintures du Granacci furent remplacées par un tableau du Veracini.

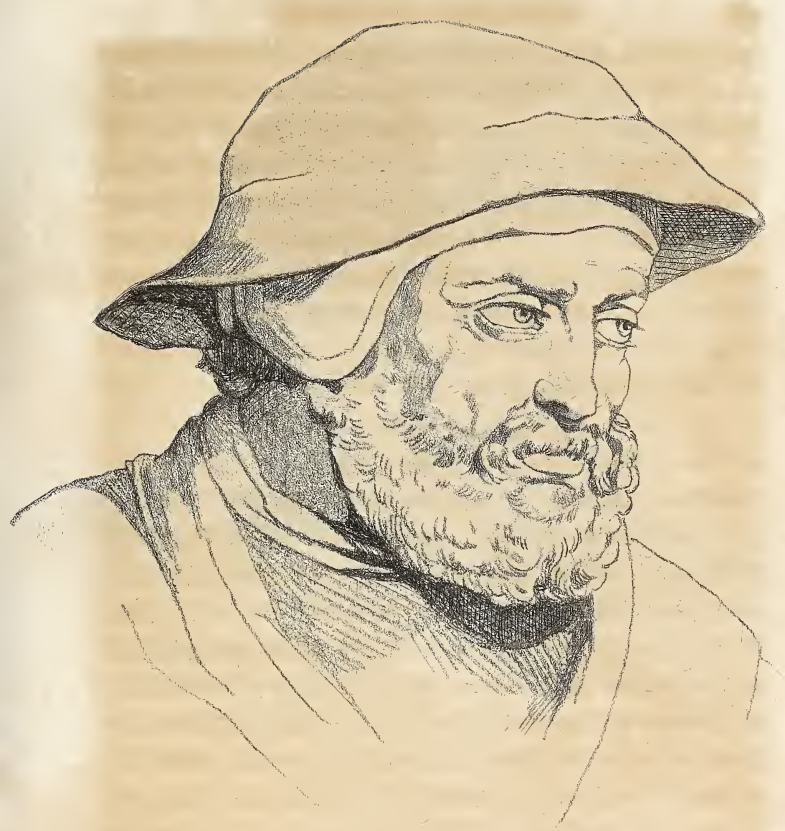
(4) Ce tableau fut remplacé par une Descente du Saint-Esprit, peinte par Anton Domenico Gabbiani et gravée sur cuivre par Cosimo Mogalli, pour un bréviaire in-4°, publié à Florence.

(5) Granacci naquit en 1477 et mourut, non en 1543 comme le dit Vasari, mais en 1544.

DOMENICO BECCAFUMI,

PEINTRE ET FONDEUR SIENNOIS.

Les commencements de Domenico Beccafumi furent semblables à ceux du Giotto et de plusieurs autres peintres dont nous avons déjà écrit la vie. Dans son enfance, il s'exerçait souvent à dessiner sur des pierres plates ou sur le sable, en gardant les troupeaux de son père Pacio, laboureur du citoyen siennois Lorenzo Beccafumi. Un jour, ce Lorenzo, l'ayant vu tracer quelques figures à l'aide d'un bâton pointu sur la grève d'une petite rivière, alla le demander à son père avec l'intention de le prendre pour domestique et de le faire instruire en même temps. Pacio consentit à se séparer de son enfant que l'on appelait alors Mecherino. Il le confia donc à Lorenzo qui le conduisit à Sienne et lui permit de passer, chez un peintre assez médiocre qui demeurait dans le voisinage, tous les instants où sa présence n'était point réclamée par le service de la maison. A défaut de savants enseignements, Domenico trouva dans cet atelier des dessins de bons maîtres que son professeur pillait au besoin selon la coutume des dessinateurs peu expérimentés. Les essais de notre jeune artiste montrèrent bientôt qu'il



DOMENICO BECCAFUMI.

acquerrait infailliblement une grande habileté. Sur ces entrefaites, Pietro Perugino, étant venu à Sienne, y laissa deux tableaux que Domenico copia avec tant de succès, qu'il ne tarda pas à saisir complètement la manière de ce peintre fameux. Mais ayant ensuite entendu parler de la chapelle de Michel-Ange et des ouvrages de Raphaël, il sentit qu'il perdait son temps à Sienne; alors, dominé par l'ardent désir d'apprendre, il résolut de se rendre à Rome. A son départ de Sienne, il quitta le nom de Mecherino et garda celui de Domenico auquel il joignit le surnom de Beccafumi qu'il emprunta à son bienfaiteur Lorenzo. Arrivé à Rome, il entra chez un peintre avec lequel il exécuta de nombreux travaux, tout en étudiant les chefs-d'œuvre de Michel-Ange, de Raphaël et d'autres excellents maîtres, ainsi que les meilleurs marbres antiques : aussi en peu de temps se distingua-t-il par la science de son dessin, par la richesse de son invention et par la beauté de son coloris. Durant ce noviciat qui ne dura pas plus de deux années, la seule de ses productions qui mérite d'être mentionnée est une façade de Borgo qu'il orna des armoiries du pape Jules II.

Vers cette époque, un marchand de la famille des Spannocchi conduisit à Sienne, comme nous le dirons en son lieu, Giovan-Antonio de Vercelli, jeune peintre très-habile et fort employé par les gentilshommes de la ville, surtout à faire des portraits. Domenico, qui désirait vivement retourner dans sa patrie, n'eut pas plus tôt appris cette nouvelle qu'il abandonna Rome.

De retour à Sienne, il vit que Giovan-Antonio avait une profonde connaissance du dessin, et comme il n'ignorait pas que dans le dessin consiste l'excellence de l'art, non content de ce qu'il avait appris à Rome, il se livra avec ardeur à l'étude de l'anatomie et du nu, et il en tira si bon profit que bientôt il fut tenu en haute estime dans la noble ville de Sienne. Il ne fut pas moins aimé pour son caractère que pour son talent ; car autant Giovan-Antonio, que l'on avait surnommé le Sodoma, à cause de ses relations intimes avec des jeunes gens à tournure efféminée, tenait une conduite déréglée, licencieuse et bestiale, autant Domenico menait une vie retirée, honnête et chrétienne. Cependant, comme ces gens que l'on appelle bons et joyeux compagnons sont plus recherchés que les hommes vertueux et rangés, la plupart des jeunes Siennois se laissaient entraîner par le Sodoma, qui, en ayant constamment dans sa maison, des perroquets, des singes, des ânes nains, des petits chevaux de l'île d'Elbe, un corbeau qui parlait, des chevaux barbes pour les courses de drapeaux, et d'autres semblables singularités, avait su captiver le vulgaire qui ne s'entretenait que de ses extravagances.

Le Sodoma ayant orné de fresques la façade de l'habitation de Messer Agostino Bardi, Domenico, pour lutter contre lui, décora avec beaucoup de soin la façade d'une maison des Borghesi, près de la cathédrale. Sous le toit, il plaça dans une frise quelques belles figurines, et, dans les intervalles qui séparent les trois étages, il représenta en clair-obscur

et en couleur des divinités païennes et d'autres personnages. Cette façade est digne des plus grands éloges, bien qu'on lui ait préféré celle du Sodoma : l'une et l'autre furent exécutées l'an 1512.

Domenico peignit ensuite à San-Benedetto, couvent des moines de Monte-Oliveto, sainte Catherine avec saint Benoît debout et saint Jérôme en costume de cardinal. On admira et on admire encore dans ce tableau la suavité du coloris et le relief des figures. Le gradin est couvert de petits sujets en détrempe d'une vivacité incroyable, dessinés avec une gracieuse facilité qui ne dénote pas le moindre effort. Parmi ces sujets nous citerons la communion de sainte Catherine, son mariage avec le Christ et sa prise d'habit.

Dans l'église de San-Martino, Beccafumi laissa un grand tableau contenant le Christ adoré par la Vierge, par saint Joseph et par les pasteurs; au-dessus de la cabane où se passe la scène, est un chœur d'anges d'une rare beauté. Dans cet ouvrage qui est très-apprécié par les artistes, Domenico commença à montrer aux connaisseurs que son talent était autrement solide que celui du Sodoma. Bientôt après il peignit à fresque, dans un style plein de charme et de naturel, la Visitation de sainte Élisabeth, pour le grand hôpital; puis il fit, dans l'église de Santo-Spirito, un tableau où l'on voit sainte Catherine de Sienne épousant l'Enfant Jésus porté par la Madone. Sur les côtés se tiennent saint Bernardin, saint François, saint Jérôme, et sainte Catherine, vierge et martyre. Sur le premier plan sont des

escaliers de marbre poli qui reflètent merveilleusement la couleur des habits de saint Pierre et de saint Paul. Cet ouvrage fut très-admiré ainsi que le gradin où Domenico figura saint Jean baptisant le Christ, un Roi ordonnant de jeter dans un puits la femme et les fils de saint Sigismond, saint Dominique brûlant les livres des hérétiques, le Christ faisant présenter à sainte Catherine deux couronnes, l'une de roses, l'autre d'épines, et saint Bernardin prêchant sur la place de Sienne devant une foule innombrable.

Ces travaux ayant accru la renommée de Beccafumi, on lui commanda un tableau destiné à l'église del Carmine. La victoire remportée par saint Michel sur Lucifer, tel était le sujet qu'il avait à traiter. Pour déployer l'originalité et la richesse de son invention, il entreprit de représenter Lucifer et ses orgueilleux compagnons précipités du haut du ciel dans les profondeurs de l'enfer. Il commença une pluie de démons nus, à laquelle, malgré quelques raccourcis d'une rare beauté, on doit reprocher trop de confusion. Cette peinture resta inachevée et fut portée, après la mort de Domenico, dans le grand hôpital. L'église del Carmine eut un autre tableau dont le haut est occupé par le Père éternel environné d'anges; au-dessous de ce groupe l'ange Michel, revêtu de son armure et volant dans l'espace, montre Lucifer exilé au centre de la terre où l'on découvre des édifices qui brûlent, des cavernes en ruines et un lac de feu dans lequel nagent de malheureux damnés, tourmentés par des anges déchus. Cette

scène de désolation est éclairée par les flammes du lac. Baldassare Peruzzi, célèbre peintre siennois, ne se lassait point de vanter ce chef-d'œuvre, et un jour que j'allai le visiter avec lui, en passant par Sienne, je ne pus m'empêcher de partager son enthousiasme. Les cinq petits sujets en détrempe qui ornent le gradin ne sont pas moins admirables.

Les religieuses d'Ognisanti de la même ville doivent à Beccafumi un tableau représentant la Vierge dans le ciel, couronnée par le Christ. Dans le bas sont saint Grégoire, saint Antoine, sainte Marie Madeleine, et sainte Catherine vierge et martyre. Les figurines du gradin exécutées en détrempe sont d'une rare perfection.

Dans la maison du signor Marcello Agostini, Domenico enrichit de fresques magnifiques la voûte d'une chambre flanquée de lunettes. Cette voûte est divisée en deux compartiments carrés. Dans le premier, on voit Scipion l'Africain rendant à Allucius sa jeune fiancée; dans le second, le fameux Zeuxis peignant d'après plusieurs femmes nues le tableau destiné au temple de Junon. Les figures des lunettes ont une demi-brasse de hauteur environ et sont d'une beauté remarquable. La première lunette renferme les deux frères romains se réconciliant pour le salut de la patrie. La seconde lunette représente Torquatus se faisant crever un œil pour en conserver un à son fils qui avait été condamné à perdre les deux yeux. La troisième lunette contient la Pétition de.....[1], qui est mis à mort après avoir entendu

[1] Cette lacune existe dans toutes les éditions du Vasari.

la lecture des crimes qu'il a commis contre sa patrie et le peuple romain. Dans la quatrième lunette, on voit le peuple romain ordonnant l'expédition de Scipion en Afrique. Dans une autre lunette, Domenico retraça un sacrifice antique avec un temple en perspective. Enfin la mort de Caton forme le sujet de la dernière lunette ; les intervalles des lunettes sont remplis par quelques petites compositions d'un fini extraordinaire.

Cet ouvrage fut cause que les chefs de la république confièrent la décoration d'une salle du palais de' Signori à Domenico, qui s'acquitta de cette tâche avec tout le soin et toute l'application imaginables, afin de se montrer digne d'une si glorieuse mission. Cette salle, deux fois aussi longue que large, est voûtée en tiers-point. Voici comment notre artiste jugea convenable de la distribuer, après l'avoir ornée de frises et de corniches richement dorées. A chacune des deux extrémités est un grand espace carré destiné à recevoir un tableau, et chacune des deux parois latérales est occupée par deux autres carrés séparés par un octogone, de façon qu'il y a en tout six carrés et deux octogones. A chacune des quatre encognures de la voûte est un rond coupé par la moitié ; ce qui donne huit hémicycles dans chacun desquels sont des portraits de républicains illustres. La voûte dans sa longueur est divisée en trois parties. Au centre est un rond placé entre deux octogones. Dans l'un de ces derniers est une femme entourée d'enfants, et tenant dans sa main un cœur, symbole de l'amour de la patrie. Dans l'autre, une femme

également accompagnée d'enfants offre l'emblème de la concorde qui doit régner entre les citoyens. Dans le rond du milieu de la voûte est une déesse de la Justice armée d'une balance et d'une épée. Cette figure merveilleuse a les pieds presque cachés dans une teinte obscure qui va ensuite toujours en s'éclaircissant depuis les genoux jusqu'aux épaules, de telle sorte que la tête nage dans une lumière céleste. Il est impossible non seulement de voir, mais encore d'imaginer une plus belle figure parmi toutes celles que l'on a jamais faites en raccourci.

Quant aux peintures qui se trouvent au-dessous de la voûte, la première que l'on rencontre en entrant à gauche, à l'une des extrémités de la salle, représente les censeurs Marcus Lepidus et Fulvius Flaccus, sacrifiant leur inimitié personnelle au bien de la patrie. Les deux nouveaux amis sont agenouillés et s'embrassent en présence de nombreux personnages. Les fabriques et les temples qui complètent cette composition attestent la profonde connaissance que Domenico avait de la perspective. L'autre paroi commence par un carré contenant l'histoire du dictateur Postumius Tiburtius, qui, ayant laissé l'armée à son fils unique avec ordre de se borner à garder le camp, le punit de mort pour avoir, malgré sa défense, attaqué et vaincu l'ennemi. Le vieux Postumius est appuyé de la main droite sur une hache, et de la gauche montre aux soldats le cadavre de son fils. Ce sujet est accompagné d'une inscription éloquente. A côté est un octogone dans lequel on voit Spurius Cassius décapité par

l'ordre du peuple qui l'a soupçonné d'avoir prétendu à la royauté. La tête qui est près du bourreau, et le corps en raccourci, qui gît à terre, sont d'une beauté singulière. Vient ensuite un carré renfermant Publius Mutius qui fait brûler tous les tribuns ses collègues, coupables d'avoir aspiré à la tyrannie avec Spurius Cassius. Le carré qui se trouve au fond de la salle est occupé par l'Athénien Codrus, qui, ayant appris que l'oracle promettait la victoire à celle des deux armées qui perdrait son roi dans la bataille, pénétra déguisé dans les rangs ennemis et se fit tuer pour le salut de sa patrie. Codrus, assis et environné de ses capitaines, se dépouille de ses vêtements royaux. Non loin de lui est un temple circulaire. Dans le lointain, on découvre le cadavre de ce héros et son nom gravé sur une pierre. En passant à la seconde paroi latérale, on aperçoit Zeleucus, qui, ayant condamné son fils à avoir les deux yeux crevés, consentit à perdre un des siens afin d'épargner une partie de la punition au coupable. Dans le lointain, le fils de Zeleucus viole une jeune femme. L'octogone qui est auprès de ce carré représente le jeune Marcus Manlius, précipité du haut de la roche Tarpéïenne. La fin tragique du chevalier Spurius Melius, mis à mort par le tribun Servilius pour avoir visé à la tyrannie, forme le sujet du dernier carré.

Arrivons maintenant aux quatre ronds des encognures de la voûte qui forment, comme nous l'avons déjà dit, huit hémicycles occupés par des hommes célèbres par leur dévouement à la patrie. Le pre-

mier rond renferme d'un côté le fameux Fabius Maximus, et de l'autre côté Speusippe, chef des Tigiates, lequel, excité à se débarrasser de l'un de ses ennemis, répondit qu'il ne voulait pas priver son pays d'un citoyen utile. Dans le rond suivant est le préteur Celius, qui combattit malgré la défense des aruspices, et fut puni par le sénat, bien que sa désobéissance eût été justifiée par la victoire. A côté de Celius est assis Thrasybule, qui, avec l'aide de quelques amis, délivra Athènes du joug des trente tyrans. Dans le troisième rond est le préteur Genutius Cippus. Un oiseau s'étant posé sur sa tête, les ailes étendues en forme de croissant, l'oracle lui prédit qu'il serait roi de sa patrie. Afin d'échapper à cette destinée, ce généreux citoyen se condamna alors lui-même à l'exil. Auprès de lui est assis Charondas, qui se tua de sa propre main pour avoir oublié d'observer la loi qui ordonnait de quitter les armes avant d'entrer dans le sénat. Le dernier rond enfin représente d'un côté Damon et Pythias en compagnie de Denys, tyran de Sicile, et de l'autre côté Brutus, qui envoya au supplice ses deux fils pour avoir comploté le retour des Tarquins. — Cet immense et curieux travail fit connaître aux Siennois le talent et la valeur de Domenico, qui toute sa vie se distingua autant par la profondeur de sa science que par la beauté de son génie. Lors de la première venue de Charles-Quint en Italie, ce prince ayant manifesté aux ambassadeurs de Sienne l'intention de passer par leur ville, on prépara aussitôt pour le recevoir un magnifique appareil. A cette occasion,

Domenico exécuta en carton un cheval haut de huit brasses, supporté par une armature en fer et surmonté de la statue de l'empereur armé à l'antique et l'estoc au poing. Trois grandes figures de provinces vaincues étaient étendues sous le ventre du cheval lancé au galop et contribuaient à le soutenir. Dans cet ouvrage Domenico montra qu'il n'entendait pas moins la sculpture que la peinture. Ce groupe devait être mis en mouvement à l'aide de roues poussées par des hommes cachés dans l'intérieur du piédestal qui était en bois. Il aurait ainsi accompagné Sa Majesté depuis la porte de la ville jusqu'au palais de' Signori, puis il se serait arrêté sur le milieu de la place. Domenico n'avait plus qu'à dorer son cheval lorsqu'il fut forcé de le laisser inachevé, Charles-Quint ayant quitté l'Italie après son couronnement sans aller à Sienne. Néanmoins, on admira beaucoup le talent déployé par notre artiste dans son monument qui demeura long-temps dans l'œuvre de la cathédrale, d'où il fut tiré lorsque Sa Majesté, au retour de son expédition d'Afrique, passa par Sienne après avoir traversé Messine, Naples et Rome.

Le prince Doria, qui était avec la cour de l'empereur, ayant vu tous les chefs-d'œuvre dont Beccafumi avait enrichi Sienne, l'appela à Gènes pour décorer son palais, où déjà Perino del Vaga, le Pordenone et Girolamo de Trévise avaient travaillé. Domenico répondit au prince qu'il ne pouvait se rendre de suite auprès de lui, parce qu'il avait entrepris de terminer dans la cathédrale une portion du pavé commencé jadis par Duccio. Notre artiste

avait en effet heureusement imaginé d'améliorer cet ouvrage où les traits de la plupart des sujets étaient déjà gravés avec le ciseau et remplis d'un enduit noir accompagné de marbres colorés, ainsi que le fond des figures. Il trouva que l'on pouvait parfaitement former un clair-obscur en produisant les ombres à l'aide de marbres gris opposés aux marbres blancs employés pour les lumières. Il fit donc un essai qui réussit de telle sorte qu'il commença aussitôt dans cette manière le plus beau, le plus vaste et le plus magnifique pavé qui ait jamais été fait. Il y travailla de temps en temps jusqu'à son dernier jour et en acheva une grande partie. Autour du maître-autel, il représenta différents traits de la Genèse; c'est-à-dire, Adam et Ève chassés du paradis terrestre, le Sacrifice d'Abel, celui de Melchisédech et celui d'Abraham. Ce dernier sujet, placé devant l'autel, est entouré d'un ornement couvert de personnages qui portent des animaux destinés à des sacrifices. Au bas des escaliers, Beccafumi figura Moïse sur le mont Sinaï, puis le Veau d'or adoré par les Hébreux, et Moïse brisant les tables de la loi. Au travers de l'église, en face de la chaire, on voit Moïse faisant sortir l'eau du rocher dans le désert. Cette scène est distribuée et dessinée avec un art indicible. On ne saurait exprimer combien sont ravissantes les attitudes de tous ces Hébreux qui accourent se désaltérer. Les uns se baissent pour boire, les autres s'agenouillent devant le rocher; ceux-ci prennent de l'eau avec des vases ou des coupes, ceux-là avec leur main; d'autres encore abreuvent des animaux. On

admire surtout un enfant qui tient un petit chien par la tête et par le cou et lui plonge le museau dans l'eau pour le forcer à boire. Les ombres, les reflets sont rendus d'une manière vraiment merveilleuse. En somme, cette composition, qui est la meilleure et la plus belle partie de tout le pavement de la cathédrale, ne laisse rien à désirer. Au-dessous de la coupole est un compartiment hexagone divisé en six rhombes et en sept hexagones, dont quatre furent conduits à fin par Domenico. Il y traça l'histoire et les sacrifices d'Élie. Cet ouvrage fut à la fois une étude et un passe-temps pour Beccafumi, qui ne l'abandonna jamais entièrement au milieu de ses autres entreprises.

Pendant que notre artiste travaillait ainsi, tantôt là et tantôt ailleurs, il peignit à l'huile, à San-Francesco, en entrant à droite dans l'église, le Christ descendant aux limbes pour en tirer les saints Pères. On remarque dans ce tableau une figure d'Ève d'une rare beauté, et un larron d'une exécution parfaite. Les démons et les limbes éclairés par des flammes sont pleins d'originalité.

Domenico pensait que la peinture en détrempe se conserve mieux que celle à l'huile. Il disait que les ouvrages de Luca da Cortona, des Pollaiuoli et des autres maîtres qui peignirent à l'huile, avaient moins de fraîcheur que ceux de leurs prédécesseurs Fra Giovanni, Fra Filippo, Benozzo et autres qui peignirent en détrempe. Aussi résolut-il de peindre en détrempe une Madone accompagnée de plusieurs saints, qu'on lui avait demandée pour l'oratoire de

la confrérie de San-Bernardino. Sur le gradin on voit saint François recevant les stigmates, saint Antoine de Padoue, qui, pour convertir quelques hérétiques, opéra le miracle de l'âne qui s'inclina devant l'hostie, et saint Bernardin prêchant la parole de Dieu au peuple de Sienne sur la place de' Signori. Domenico figura, sur les parvis du même oratoire, la Visitation de sainte Élisabeth et la Mort de la Vierge en présence des apôtres. Ces deux fresques sont très-admirées, malgré le voisinage de celles que le Sodoma a laissées dans le même endroit.

Domenico se décida enfin à se rendre à Gênes où il était attendu depuis long-temps par le prince Doria. Ce déplacement lui fut très-pénible, habitué qu'il était à vivre tranquillement et à se contenter du nécessaire; et de plus, les voyages l'effrayaient un peu, attendu qu'il ne s'était jamais beaucoup éloigné de Sienne où il avait une petite maison, sans compter une vigna située à un mille de la porte Camollia, et où il allait souvent se délasser.

A son arrivée à Gênes, Beccafumi fit un beau tableau que l'on ne saurait cependant ranger parmi ses meilleurs. Mais notre artiste, accoutumé à vivre librement, trouvait pesant l'air de la cour; aussi ne tarda-t-il pas à prendre congé du prince et à partir pour Sienne.

En passant par Pise, Domenico rencontra Battista del Cervelliera qui lui montra les choses les plus remarquables de la ville, entre autres les tableaux du Sogliani et ceux qui ornent la sacristie de la cathédrale, derrière le maître-autel. Sur ces entrefaites,

Bastiano della Seta, intendant de la cathédrale, désirant voir l'achèvement de la décoration de cette sacristie, traînée en longueur par le Sogliani, alloua deux tableaux à Domenico dont le mérite lui avait été vanté par Battista del Cervelliera. Domenico les exécuta à Sienne d'où il les envoya à Pise. Dans l'un il représenta Moïse brisant les tables de la loi, et dans l'autre la terre s'entr'ouvrant et engloutissant, en présence de Moïse, les Hébreux révoltés. Le succès que ces peintures obtinrent à Pise fut cause que l'on demanda encore à Domenico les quatre Évangélistes, que l'on plaça, deux par deux, de chaque côté de la sacristie. Bastiano della Seta, enchanté de la promptitude de notre artiste, lui commanda ensuite un tableau pour une des chapelles, qui déjà en possédait quatre du Sogliani. Beccafumi se rendit alors à Pise et peignit la Madone et son fils sur des nuages portés par des anges. Des saints et des saintes occupent le bas de ce tableau, qui malgré ses qualités est inférieur aux précédents. Domenico s'en excusait auprès de ses amis, et une fois entre autres auprès de Giorgio Vasari, en disant que, hors de l'atmosphère de Sienne, il lui semblait ne pouvoir travailler.

Étant donc retourné dans sa patrie avec l'intention de ne plus jamais s'en éloigner, il fit à l'huile la Nativité de la Vierge pour les religieuses de San-Paolo, près de San-Marco. Dans cette composition, on voit sainte Anne étendue sur un lit, en raccourci, placé sous une porte. On y remarque encore une femme qui n'est éclairée que par un feu

devant lequel sèchent des linges. Le gradin est couvert de trois sujets en détrempe : la Présentation de la Vierge au temple, son Mariage et l'Adoration des Mages.

Le tribunal de la Mercanzia de Sienne possède un charmant petit tableau, qui, dit-on, fut peint par Domenico dans sa jeunesse. Il représente saint Paul assis; et, sur les côtés, la Conversion et la Décapitation de ce bienheureux. Domenico, ayant été chargé de décorer la grande niche de la cathédrale qui est derrière le maître-autel, commença par y exécuter entièrement de sa main un riche ornement en stuc, et deux Victoires dans les vides de l'hémicycle. Ensuite il peignit à fresque dans le fond l'Ascension du Christ, et au-dessous de la corniche trois tableaux séparés par des colonnes. Dans celui du milieu, qui est surmonté d'un arc en perspective, on voit la Vierge, saint Pierre et saint Paul; et dans chacun des autres, cinq apôtres qui regardent le Christ. Au-dessus de ces derniers tableaux sont représentés en raccourci les deux anges qui, après l'ascension, annoncèrent que Jésus était monté au ciel. Ces fresques sont certainement admirables; mais elles le seraient encore davantage, si Domenico eût donné de la beauté aux traits de ses personnages, au lieu de leur imprimer un certain caractère rude et grossier qu'il adopta dans sa vieillesse. Sans ce défaut, cet ouvrage serait parfait. Les têtes du Sodoma étaient moins correctes et moins vigoureuses que celles de Domenico, mais elles étaient infiniment plus belles; aussi les Siennois les préféraient-ils à

celles de son rival. Il faut du reste reconnaître combien il est important de choisir des têtes pleines de noblesse et d'élégance; que de défauts en effet cette qualité n'a-t-elle pas souvent fait pardonner!

Les fresques de la cathédrale de Sienne furent les dernières peintures de Beccafumi. Il voulut travailler en relief, et il s'adonna à la fonte de telle sorte qu'il exécuta, avec beaucoup de peine à la vérité, six anges en bronze qui furent placés sur les six colonnes les plus proches du maître-autel de la cathédrale. Ce travail lui valut de grands éloges. Animé par ce succès, il commença les douze Apôtres, destinés à d'autres colonnes surmontées aujourd'hui de quelques vieilles et mauvaises statues en marbre; malheureusement la mort l'empêcha de conduire à fin ce projet.

Domenico réussissait dans tout ce qu'il entreprenait. Il grava sur bois en clair-obscur, et entre autres choses, deux Apôtres d'une rare perfection. Nous possédons dans notre collection une de ces gravures avec plusieurs admirables dessins du même auteur. Il grava également sur cuivre au burin et à l'eau forte. On lui doit dans ce genre quelques sujets fantastiques, tels que celui qui représente Jupiter et les autres dieux essayant de congeler Mercure; Vulcain et Pluton attisent le feu sous un creuset fermé duquel Mercure s'envole en fumée.

Beccafumi fit encore divers travaux de peu d'importance, parmi lesquels nous citerons la Madone que possède le cavalier Donati, celle qui appartient à Piero Castanei, et une Danaé séduite par Jupiter

converti en pluie d'or. Il peignit aussi deux châsses, l'une pour la confrérie de Santa-Lucia, l'autre pour celle de Sant'-Antonio. Que l'on ne s'étonne point si je mentionne de tels ouvrages, car ils sont d'une beauté merveilleuse, comme le savent très-bien ceux qui les ont vus.

Parvenu à l'âge de soixante-cinq ans, Domenico hâta la fin de sa vie en travaillant nuit et jour à fondre ses statues et à les réparer sans l'aide de personne.

Il mourut le 18 mai 1549 (1), et fut enterré par les soins de l'orfévre Giuliano, son intime ami, dans la cathédrale où il avait exécuté tant de chefs-d'œuvre. Il fut accompagné à sa dernière demeure par tous les artistes de la ville de Sienne, sa patrie, laquelle comprend aujourd'hui plus que jamais combien la perte de ce grand maître lui a été funeste.

Domenico vécut constamment en homme de bien, craignant Dieu et passionné pour son art. Il fuyait le monde plus qu'on ne le doit peut-être.

Sa mémoire a été célébrée en vers italiens et latins par les Siennois ses compatriotes, qui ont toujours cultivé les beaux-arts avec succès (2).

Dans nos notes sur Duccio, nous avons pris l'engagement de donner quelques renseignements sur une sorte d'ouvrage de mosaïque qui dut ses per-

fectionnements à l'école siennoise, et surtout à Domenico Beccafumi. Il est d'autant plus important de ne point l'oublier, que la plupart des écrivains qui ont rendu compte, chez nous, des célèbres travaux de la cathédrale de Sienne, ont jeté, par les plus singulières contradictions, beaucoup de doutes sur la nature même des procédés employés par le Beccafumi, et sur la justesse avec laquelle notre auteur s'en est expliqué. Ainsi, entre autres exemples que nous en pourrions donner, le savant Quatremère, dans son Dictionnaire d'architecture, faisant partie de l'Encyclopédie méthodique, au mot Mosaïque, nous dira :

« Avec les autres arts du dessin, on vit la mo-
« saïque arriver à un très-haut degré dans le genre
« appelé *sectilia* par les anciens, *lavoro di composto*
« par les Florentins, et que l'on pourrait appeler
« *marqueterie de marbre*. Beccafumi ne tarda pas à
« se faire une grande réputation par l'exécution du
« pavement de la coupole de Sienne, ouvrage si re-
« marquable sous le rapport de la composition du
« dessin et de l'invention, et où les artistes les plus
« habiles puisèrent des idées et des leçons. Cette
« sorte de mosaïque n'est composée que de plaques
« de marbre, mais de trois teintes différentes ; l'une
« d'un blanc très-clair, l'autre d'un gris obscur, et
« la troisième noire. Ces différents morceaux sont
« taillés et joints avec tant d'intelligence, qu'ils font
« l'effet d'une peinture en grisaille. Beaucoup d'ou-
« vrages moins importants et moins célèbres furent
« faits ainsi, et enfin le goût pour cette sorte de

« travail paraît s'être concentré à Florence, où il a « reçu dans des morceaux moins étendus, mais plus « précieux par la matière, une perfection nouvelle. »

Ces déclarations, si nous les comprenons, doivent faire croire que le Vasari a été bien informé, dans sa biographie de Beccafumi, et que ce dernier doit être compté parmi les maîtres mosaïstes les plus éminents, tant à cause du procédé avec lequel il opéra, que pour le parti magnifique qu'il en sut tirer. Mais, dans le même ouvrage, nous lisons, au mot Pavé :

« Il est peu de configurations qui ne se prêtent, « soit en grand, soit en petit, à l'assemblage des « marbres de différentes couleurs, au moyen des- « quels on peut produire dans les pavés un sem- « blant de peinture, ou tout au moins l'imitation « du travail de la tapisserie. Nous ne pouvons pas- « ser ici sous silence, comme exemple unique et « mémorable de ce que l'art peut faire en ce genre, « le magnifique pavé du dôme de la cathédrale de « Sienne, commencé par Duccio, et terminé par « Dominique Beccafumi. On avait cru, et Vasari « lui-même avait avancé que, dans cette sorte de « peinture, Beccafumi s'était étudié à produire les « ombres des figures par des marbres gris ou noirs, « opposés au marbre blanc pour faire les clairs; « mais M. Mariette s'est convaincu et a prouvé que « tout le travail consistait en traits tracés avec des « couleurs, dont la propriété était de pénétrer le « marbre jusqu'à une certaine profondeur. Du reste « on ne saurait trop admirer, dans les comparti-

« ments de ce pavé, la suite des sujets d'histoire « qui y sont tracés en figures de grandeur naturelle « et même au-dessus. »

Cependant, avant qu'elles n'aient été émises, le Lanzi rectifiait, pour ainsi dire, toutes ces inconséquences. Il maintient la version de notre auteur, réfute Mariette, et, en rendant compte des travaux de Beccafumi, explique son procédé d'une manière bien précise ; il termine même en produisant d'utiles notions sur la coloration des marbres, et donne à penser par là, qu'ayant été au courant de ces deux pratiques, il n'a pu les confondre. Il est à regretter que, pour son important ouvrage qui, à tant de titres, fait autorité, l'illustre académicien ait négligé de lire les passages vraiment curieux de Lanzi, que nous allons citer en les résumant. La qualité même des pierres que l'on tire de la campagne de Sienne a facilité l'avancement de cet art, qui ne serait pas également praticable partout. Il prit naissance, comme tous les autres, par des causes légères et presque imperceptibles. Duccio fut le premier qui commença d'orner le pavé; la portion qu'il a exécutée est formée de pierres, et les figures y sont travaillées au *trépan* dans tous leurs détails, ainsi que dans leurs contours : quoiqu'elles ne manquent point de grâce, la sécheresse propre au quatorzième siècle s'y fait sentir. On doit à Duccio, dans le chœur, une Vierge agenouillée, qui, les bras étendus en croix, implore *la miséricorde du Seigneur*, ainsi qu'il est écrit au bas. C'est peut-être la Piété chrétienne, et son attitude et ses traits expriment

bien véritablement ce qu'elle demande. Ceux qui continuèrent ce travail après Duccio ne sont pas bien connus. On nomme un Urbano de Cortone et un Antonio Federighi, qui firent le dessin et la mosaïque des deux Sibylles. D'autres ouvrages ont été tracés par des dessinateurs médiocres ; cependant ceux-ci firent toujours faire quelques progrès à l'art, en travaillant les figures à *sgraffito* (à la manière égratignée), et en remplissant de poix, ou de quelque autre matière brune, les cavités produites par le fer ; ce qui fut presque l'ébauche du clair-obscur. Matteo di Giovanni, qui succéda à ceux-ci, en considérant attentivement les ouvrages de ses prédécesseurs, trouva occasion de les surpasser. Il remarqua, dans la robe d'un David, une veine de marbre qui y formait le pli le plus naturel, et qui, par l'opposition de la couleur, faisait paraître presque en saillie le genou et la jambe de la figure. Il trouva de même, dans un Salomon, une diversité de couleur dans le marbre, dont on pouvait obtenir un effet semblable. Ayant donc choisi des marbres de plusieurs couleurs, et les ayant combinés ensemble, comme on le faisait dans les marqueteries de bois colorés de différentes nuances, il en forma un ouvrage que l'on aurait pu appeler un clair-obscur en marbre. Ce fut de cette manière qu'il exécuta de lui-même un Massacre des Innocents, sujet qu'il se plaisait à répéter souvent, comme nous l'avons observé. Il ouvrit ainsi la voie au Beccafumi, pour faire d'une manière toujours plus perfectionnée une portion considérable de ce pavé,

qu'il rendit par ses travaux, dit le Vasari, *le plus beau, le plus grand, et le plus magnifique, qui ait jamais été fait.* Cet ouvrage employa la plus grande partie de son temps jusqu'à sa vieillesse, et s'il l'interrompit quelquefois pour peindre, il ne l'abandonna jamais entièrement jusqu'à sa mort, après laquelle on croit que plusieurs sujets de cette mosaïque furent terminés par d'autres sur ses dessins. Il y fit le Sacrifice d'Isaac, dont les figures sont de la plus grande vérité; puis le miracle de Moïse faisant sortir l'eau du rocher, avec une foule d'Hébreux accourant pour puiser de l'eau et se désaltérer, et qui semblent réellement avoir le mouvement et la vie: enfin, une quantité d'autres sujets décrits par le Vasari, et plus exactement que lui, par le Landi[1]. Nous ajouterons ici quelques remarques sur le mécanisme de l'art: son premier essai fut de former un tableau de bois, en marqueterie, que l'on conserva long-temps dans l'atelier des Vanni, et qui passa depuis dans la maison des comtes Dolci. Il y représenta la Conversion de saint Paul, avec des bois de couleurs différentes, rassemblés en petit nombre, mais suffisant cependant pour former un clair-obscur. Il choisit ensuite, d'après cet exemple, les marbres blancs pour les clairs des figures, d'autres d'un blanc plus éclatant pour les lumières

[1] *Lettere Senesi*, t. III, lett. 6. Voyez aussi la lettre 8, pag. 223, qui contient beaucoup de réflexions sur le dessin du Mecherino, et sur l'exécution qui en fut confiée aux frères Martini, habiles sculpteurs de son temps; pour les gravures qu'en fit l'Andreani, puis le Gabbugiani, il faut voir le Bottari, dans la vie du Mecherino, p. 435.

plus fortes, des gris pour les demi-teintes, des bruns pour les ombres, et il se servit même de temps en temps de stuc noir pour marquer les traits les plus forts. Il tailla ensuite en morceaux ces marbres tous indigènes, et il les assembla si habilement qu'il est difficile de discerner où l'un finit et où l'autre commence. On a même cru que ce pavé n'était composé que de marbre blanc, et que les demi-teintes, ainsi que les ombres, avaient été formées par quelque teinture composée, propre à attendrir le marbre, à en colorer la superficie, et même à le pénétrer intérieurement. On lit, dans une lettre du Gallaccini, que cette opinion était celle d'un grand nombre de Siennois; et dans une autre du Mariette, on voit que ce grand connaisseur en fut complètement persuadé, et qu'il attira même dans sa croyance le Bottari [1]. Mais cette opinion est démentie par l'œil même qui découvre les jointures, et aperçoit où se termine une couleur et où l'autre prend naissance. Ainsi cette teinture est regardée comme fabuleuse par l'auteur des Lettres Siennoises, et par la plupart des gens sensés.

La vérité est que le secret de colorer les marbres n'appartient point à cette époque, mais qu'il fut trouvé à Sienne un peu plus tard. Le chevalier Michel-Angiolo Vanni, qui en fut l'auteur, voulut laisser un modèle dans ce genre à la postérité [2].

[1] Voyez *Lettere pittoriche*, t. I, p. 311, et t. IV, p. 344.

[2] Il écrivit *Francisco Vannio..... Michael Angelus..... novæ hujus in petra pingendi artis inventor et Raphael..... filii parenti optimo m. p. a.* 1656.

Il érigea au chevalier Francesco, son père, un mausolée orné de colonnes, de guirlandes et de figures d'enfants, avec les armoiries de la famille. Le tout est dessiné sur une grande dalle de pierre blanche, mais colorée artificiellement dans toutes ses parties, selon que la nature des objets l'exige; ce qui lui donne l'apparence d'une véritable mosaïque formée de marbres divers. On croit que ces couleurs furent données à cette pierre avec des substances extraites de quelques minéraux, parce qu'elles ont pénétré profondément. Dans l'inscription du tombeau, le Vanni se déclara l'auteur de cet art. Niccolò Tornioli, peintre siennois, possédait ce secret dès l'an 1640; on prétend qu'ayant peint par ce procédé une Véronique, et ayant fait scier le marbre, la peinture se trouva également empreinte sur les deux superficies [1]. Ce peintre était vraisemblablement de l'école de Vanni; et Michel-Angiolo pourvut, par l'épitaphe du tombeau de son père, à ce que Niccolò n'usurpât point la gloire de son invention.

[1] Voyez la note du Bottari, à la lettre du Gallaccini, t. I, p. 308.

NOTES.

(1) On voit, sur les registres de la cathédrale de Sienne, que Beccafumi vivait encore en 1551.

(2) Le musée du Louvre possède, de Beccafumi, cinq dessins représentant le Frappement du rocher; — les Israélites étanchant leur soif; — le Mariage de la Vierge; — la Réconciliation de Marcus Emilius Lepidus et de Fulvius Nobilior; — le pape Pie II recevant les ambassadeurs de Monobasse.

PROPERZIA DE' ROSSI,

BOLONAISE.

Il serait facile de prouver par une foule d'exemples que les femmes ont brillé dans toutes les sciences et tous les arts qu'elles ont voulu cultiver. Que de noms célèbres n'ont-elles pas fournis à l'histoire, même dans l'art de la guerre! L'univers a retenti du bruit des hauts faits de Camille, d'Arpalice, de Valasca, de Thomiris, de Panthasilée, de Molpadia, d'Orizia, d'Antiope, d'Hippolyte, de Sémiramis, de Zénobie, et de cette Fulvie qui prit si souvent les armes pour sa propre défense et celle de son mari, comme le raconte Dion l'historien. Que de femmes encore ne se sont-elles pas distinguées dans la poésie! Corinne a été vantée par Pausanias. Eusèbe place avec raison Sapho au-dessus de tous les écrivains de son temps. Varron donne les plus grands et les plus justes éloges à Erinna qui avec trois cents vers lutta contre le premier poëte de la Grèce, et avec son petit volume d'Élécate parvint au même rang que le grand Homère avec son Iliade. Aristophane célébra Carissena, Theano, Myro, Polla, Elpe, Cornificia, et Telisilla à laquelle on éleva une

PROPERZIA DE' ROSSI.

statue dans le temple de Vénus. Ne savons-nous pas qu'Arétée fut dans les difficultés de la philosophie la maîtresse du savant Aristippe? Oublierons-nous Lastinia et Assiotea, les disciples du divin Platon, et Hortensia et Sempronia, ces éloquentes Romaines? Thémis, Cassandre et Manto furent renommées pour leur science dans l'astrologie et la magie. Isis et Cérès ont donné naissance à l'agriculture. Du reste, à quoi bon remonter si haut? De nos jours n'avons-nous pas la signora Vittoria del Vasto, la signora Veronica Gambara, la signora Caterina Anguisciola, la Schioppa, la Nugarola, Madonna Laura Battifera, et cent autres qui se sont illustrées par leur profonde connaissance des langues italienne, grecque et latine? Combien d'entre elles, pour nous enlever la palme du génie, n'ont pas craint de blesser leurs douces et blanches mains en attaquant le marbre avec le ciseau et le marteau, comme notre contemporaine Properzia de' Rossi, cette jeune et belle Bolonaise, dont les nombreux talents furent un objet d'envie non seulement pour les femmes, mais encore pour les hommes! Aucune de ses concitoyennes n'aurait été capable de lui disputer le prix du chant et de la musique; douée d'une adresse et d'une patience merveilleuse, elle s'amusait à tailler des figures d'une délicatesse et d'une élégance extrême sur des noyaux de pêche. Elle cisela de la sorte sur un seul noyau la Passion du Christ, avec les apôtres, les bourreaux et une infinité de personnages. Mais ces choses n'étaient que le prélude d'importantes entreprises. Bientôt Properzia se sentit assez forte

pour oser solliciter, par l'entremise de son mari, l'exécution d'une partie des sculptures qui devaient orner les trois portes de la façade de San-Petronio. Les directeurs de la fabrique ayant accueilli sa demande, sous la condition toutefois qu'elle leur montrerait quelque sculpture en marbre de sa main, elle fit de suite, pour le comte Alessandro de' Peppoli, le buste du comte Guido qui excita l'admiration de toute la ville. Elle obtint donc les travaux qu'elle désirait et mena à bonne fin un bas-relief représentant la Femme de Putiphar arrachant dans son désespoir amoureux le manteau de Joseph. Ce sujet fut inspiré à la pauvre Properzia par la douleur que lui causait l'indifférence d'un beau jeune homme qu'elle aimait éperdument. Après avoir tâché d'étourdir ainsi sa passion, Properzia refusa de continuer de travailler pour l'église, malgré les supplications des admirateurs de son génie. Elle eut, en outre, à souffrir de l'envie que lui portait Maestro Amico (1) qui ne cessa de l'attaquer par ses méchants propos et intrigua si bien qu'elle n'obtint qu'une faible partie du prix que méritait son bas-relief. Properzia exécuta encore des anges de marbre qui allèrent orner, contre son gré cependant, la façade de San-Petronio. Elle se mit ensuite à graver sur cuivre et obtint un succès immense et sans conteste. Enfin, à partir de ce moment, la pauvre jeune femme vit tout lui réussir, excepté son malheureux amour.

Le pape Clément VII, étant venu à Bologne pour couronner l'empereur Charles-Quint, désira voir

notre artiste dont la renommée s'était répandue dans toute l'Italie; mais il eut le chagrin d'apprendre que peu de jours avant elle était morte et avait été enterrée à l'hôpital della Morte, suivant ses dernières volontés. Les Bolonais furent très-affligés de la perte de Properzia qui avait contribué à la gloire de leur ville.

Nous avons dans notre recueil plusieurs dessins remarquables qu'elle fit à la plume d'après les tableaux de Raphaël. Son portrait nous a été fourni par des peintres de ses amis.

Nous parlerons encore ici de quelques autres femmes qui sont arrivées aussi haut dans la peinture que Properzia dans la sculpture. Nous citerons d'abord sœur Plautilla, religieuse et aujourd'hui prieure du couvent de Santa-Caterina-da-Siena, sur la place de San-Marco, à Florence. Elle débuta par copier des tableaux de grands maîtres et finit par faire elle-même de véritables chefs-d'œuvre qui émerveillèrent les artistes. L'église du couvent de Santa-Caterina possède deux tableaux de sa main, dont l'un représente l'Adoration des Mages. Elle fit, pour le chœur de Santa-Lucia de Pistoia, un grand tableau ou l'on voit la Vierge avec l'Enfant Jésus, saint Thomas, saint Augustin, sainte Marie-Madeleine, sainte Catherine de Sienne, sainte Agnès, sainte Catherine martyre, et sainte Lucie. Elle laissa également une Cène dans le réfectoire du même couvent de Santa-Caterina, et une autre peinture dans la salle de travail. Ses ouvrages sont du reste si nombreux, que nous nous laisserions entraîner

trop loin si nous voulions mentionner tous ceux que conservent diverses familles de Florence. Nous nous contenterons de citer les deux Annonciations qui appartiennent à la femme du señor Mondragone, Espagnol, et à Madonna Marietta de' Fedini, ainsi qu'un petit tableau de la Vierge que l'on trouve à San-Giovanni de Florence, et plusieurs sujets tirés de la vie de saint Zanobi qui ornent le gradin de l'autel de Santa-Maria-del-Fiore. Avant d'entreprendre des pages aussi importantes, cette vénérable femme avait produit un nombre infini de miniatures que nous passerons sous silence malgré leur mérite. Sœur Plautilla se distingua surtout par ses copies (2). Une Nativité du Christ, qu'elle fit d'après le Bronzino, montre à quelle hauteur elle se serait élevée, si, comme tous les peintres, elle eût eu la faculté d'étudier d'après nature. On peut s'en convaincre facilement, du reste, par ses propres ouvrages où les têtes de femmes, qu'il lui était permis d'étudier à loisir, sont bien supérieures aux têtes d'hommes qu'elle était obligée d'imaginer. Elle a souvent reproduit dans ses tableaux les traits de Madonna Costanza de' Doni, et avec une telle perfection que l'on ne saurait désirer rien de mieux.

Madonna Lucrezia, fille de Messer Alfonso Quistelli della Mirandola, et femme du comte Clemente Pietra, est devenue sous la direction d'Alessandro Allori, élève du Bronzino, si habile dans le dessin et la peinture, que tous les artistes admirent ses tableaux et ses portraits.

Nous ne devons pas oublier non plus Sofonisba

de Crémone, fille de Messer Amilcaro Anguisciola, laquelle de nos jours s'est acquis tant de réputation par ses dessins, ses copies, ses portraits et ses peintures, que Philippe, roi d'Espagne, sur l'éloge que lui en fit le seigneur duc d'Albe, l'appela à sa cour où il la plaça auprès de la reine, en lui accordant une riche pension. Il y a peu de temps, Messer Tommaso Cavalieri, gentilhomme romain, envoya au duc Cosme une Cléopâtre du divin Michel-Ange, et un dessin de Sofonisba, qui représente une jeune fille se moquant d'un petit garçon qui pleure parce qu'une écrevisse lui a pincé le doigt. Rien n'est plus gracieux ni plus vrai que ce charmant morceau. Nous gardons précieusement ce dessin en mémoire de Sofonisba, qui, par son séjour en Espagne, a rendu ses ouvrages très-rares en Italie. Arrêtons-nous ici en disant avec l'Arioste :

Le donne son venute in eccellenza
Di ciascun' arte ov' hanno posto cura (3).

Au temps du Vasari, dans les arts, toute supériorité était franchement acceptée. Tout mérite avait les honneurs de cet accueil affable, de cette admiration passionnée, de cette révérence naïve, dont les formules emphatiques peuvent paraître plus ou moins pitoyables à notre rêche humeur, à notre querelleuse judiciaire, mais n'en respirent pas moins

la vive affection de l'art. Ce peuple, profondément artiste, profondément connaisseur, jouissait de son bien avec chaleur, avec verve, avec appétit. Nationaux, étrangers, enfants, hommes, vieillards, sages et fous, filles et femmes, gens de toute étoffe et de toute couleur, étaient bien reçus, bien appréciés, si leur esprit ingénieux ou leurs mains habiles avaient quelque chose à montrer. On ne sacrifiait point un ordre d'idées à un autre. Les plus humbles productions, les plus grotesques imaginations, les plus monstrueuses conceptions, étaient applaudies, si le mérite y perçait, par les mêmes gens qui sortaient d'admirer les plus sublimes créations, les drames les plus austères, les œuvres les plus régulières. L'Italien du bon temps se pâmait d'aise devant les fantastiques lubies de Piero di Cosimo, et d'orgueil devant les imposantes réalisations de Michel-Ange. Il trouvait également admirable, aussi beau, aussi étonnant, que tout ce qui peut se faire de main d'homme, la tête de la Joconde, ou le pêle-mêle des serpents, des scorpions et des crapauds de Léonard de Vinci. Le tout était couvert d'or quand on était riche, d'envie quand on était pauvre, et de chauds remercîments dans l'un et l'autre cas. Pauvre homme bien à plaindre, en vérité, que l'amateur italien dans ses jouissances grossières et ses niaises extases, que n'était point venu encore discipliner et brider l'esthétique moderne, mère de ces merveilles pures et continues, qu'on nous fait voir aujourd'hui ! Toujours est-il que, dans le bon temps, l'aptitude des femmes à plaire et à intéresser avec l'outil de l'ou-

vrier à la main était chose entendue. Et le bonhomme Vasari, qui pour sa part a tant remué de toiles et de pierres, et qui a recensé tant d'ouvrages, regarde avec intérêt, mentionne avec bonheur, les noyaux de pêche ciselés avec une élégance extrême (ce sont ses termes) par l'habile Bolonaise. Bien d'autres femmes aussi ont illustré nos villes, continue le narrateur; d'ailleurs le poëte ne dit-il pas que les dames excellent à tous les arts auxquels elles veulent s'appliquer ?

Quant à nous, bon Vasari, nous en sommes convaincus, et votre estimable galanterie ne nous semble pas troubler votre sens exquis, ni préjudicier à la gravité de vos paroles.

Et d'abord, pourquoi le culte de l'art, si culte il y a, et si l'art est un Dieu, n'aurait-il pas ses vierges consacrées, ses saintes prêtresses et ses pieuses desservantes, comme on ne lui refuse pas ses chastes oblats, ses prêtres rigides, et ses dévots néophytes? Pourquoi rejeter brutalement au milieu des laïques les femmes qui se présentent prêtes à se vouer? Craignez-vous de voir diminuer, par cette facile accession au sacerdoce, le nombre si considérable des tièdes adorateurs de votre idole? Oubliez-vous combien les désirs frustrés causent de tumulte, et les vocations détournées, d'ennuis? Prétendez-vous cacher que les imaginations ardentes et les âmes curieuses, en entrant dans les ordres de l'art, sont rafraîchies et satisfaites, et se délectent dans un ravissement immense, où toutes les souffrances et toutes les misères parviennent à s'étourdir ou à se

consoler? Loin de le cacher, vous allez en rebattant les oreilles de qui veut vous écouter. Pourquoi donc fermez-vous vos portes, si l'on est si bien chez vous? Et n'est-ce pas un grand inconvénient et une basse complaisance que de ne les ouvrir qu'à ceux qui font grand bruit? Si vous étiez plus hospitaliers, on entrerait chez vous avec plus de décence, et, en définitive, vous seriez en meilleure compagnie. Autrefois, du temps de Properzia de' Rossi, où l'art régnait, où le catholicisme n'avait point abdiqué, le sanctuaire, comme l'atelier, s'ouvrait à la femme : deux grandes voies, quoi qu'on dise, de bonheur, de tranquillité et de vertu. Il y avait de simples et secourables femmes qu'on bénissait sans les connaître ; il y en avait d'ambitieuses et de brillantes dont on portait le mérite aux nues, sans pour cela les flétrir. Il y en avait sans doute de fort détestables qui, mieux occupées et mieux retenues, étaient moins malfaisantes. Évidemment les réformations et les idées contemporaines ont laissé un vide ici. Ce n'est pas, au demeurant, que nous donnions dans le piége des déclamateurs modernes, touchant la destitution sociale des femmes. Rien ne va si bien pour les hommes non plus. Mais si partout le mauvais état est général et ne constitue pas l'apanage spécial de l'une ou de l'autre portion de notre espèce, permettons à toutes deux de se débrouiller. Et que le temple dont Dieu sur cette terre, pour son ornement et pour la joie et l'orgueil de ses enfants, a fourni lui-même les matériaux, s'édifie par les efforts de tous et aux applaudissements de chacun. Qui veut bannir

la femme de ce chantier ouvert, où toute conviction soulève son fardeau et gagne son salaire, contredit sa vieille légende, son universelle histoire. L'art doit utiliser et sanctifier la mauvaise passion des filles d'Ève. Il appelle leur curiosité dans ses labyrinthes sans limites, pleins de secrets et de merveilles. Que de choses la nature des femmes, si on la connaît bien, depuis les premiers temps du monde qu'on en parle, peut ne pas refuser à l'œuvre ! L'amour qui vivifie, la passion qui exalte, et que sais-je ! l'admiration et le dégoût, l'attendrissement et le dépit, la pudeur et l'effronterie, l'humilité et l'exagération, et la vanité pour dominer le tout, voilà certes bien des moyens sûrs de marquer dans les arts en général.

Maintenant revenons vite, comme il convient ici, à la peinture et à la sculpture par rapport aux femmes. Malheureusement nous ne vivons pas dans une époque de géants, et nos productions ne sont guère monumentales. La peinture et la sculpture mobilières sont, à une bien petite exception près, la seule ressource des artistes même du plus grand mérite. Cet ordre de travaux permet plus que jamais aux femmes de concourir avec nous, au moins sous le point de vue des fatigues physiques. Reste la question des études; mais aujourd'hui encore les conditions offertes aux femmes à cet égard n'ont rien de plus fâcheux que celles que nous avons à subir nous-mêmes. Pour elles comme pour nous l'éducation se fera mal, et des deux parts, la jeunesse misérable qui n'est point secourue passera par les mêmes pri-

vations et les mêmes vicissitudes. Laissant donc de côté toute autre considération hors de propos ici, et sans vouloir expliquer pour elles l'avenir, constatons que les conjonctures présentes leur sont propices.

Quant à la proposition chaleureusement soutenue par notre auteur, à savoir que les femmes peuvent exceller dans nos arts, nous ne saurions ne pas y souscrire. Sans nous lancer davantage dans l'analyse des facultés qui leur sont propres, il nous suffit pour épouser à cet égard la persuasion du Vasari, d'avoir eu sous les yeux tant d'exemples frappants de femmes attirées vers nos arts par le goût le plus vif. Il est pour nous de foi que la nature est une aussi bonne logicienne que n'importe quelle doctrine, et nous ne voyons pas pourquoi la nature interdirait l'intelligence d'une chose quand elle en donne l'amour. En définitive, nous ne saurions attacher aucune idée d'excentricité folle ou blâmable chez qui cherche à se développer dans une tendance naturelle, surtout quand cette tendance est des plus nobles et des plus pures. Laissons les femmes aspirer à briller et se complaire dans tout ce qui peut charmer; cela leur est dû et leur va bien. L'architecture, le plus imposant de nos arts, mais celui dont la pratique offre le moins de séduction et d'entraînement, les a-t-il jamais attirées! Qui a jamais rencontré une femme qui voulût devenir architecte, même parmi le petit nombre de celles à qui une fortune indépendante et la bizarrerie du caractère permettaient de courir après le titre, si envié de quelques unes et si redouté

des autres, de femme exceptionnelle? On pourrait dire, à l'avantage des femmes, que toutes celles qui ont étudié ont eu généralement du talent, et qu'il n'en est point ainsi toujours pour nous. Ce fait qui est très-avéré pourrait cependant, nous le sentons, nous entraîner dans une controverse dans laquelle il serait insignifiant d'entrer. Nous nous bornons à le poser pour insinuer qu'il ne serait pas inutile d'ouvrir la voie des vraies études de l'art aux femmes, certains que nous sommes que ces études pour elles seraient parfois un secourable et jamais un dangereux support. Qu'on nous permette une comparaison pour nous mieux faire comprendre.

Combien d'hommes, entièrement adonnés au lucre et aux affaires, n'ont-ils pas fait ces fortes études qui mettent à même de choisir? Combien d'industriels et de marchands n'ont-ils pas été plus favorisés dans leur jeunesse que tels ou tels savants ou artistes, qui n'ont pu que fort tard suppléer au manque d'instruction première? Voit-on ces hommes moins attentifs à leurs intérêts et moins fidèles à leurs entreprises? Les enivrantes mélodies de l'étude, les nobles tendances du savoir, troublent-elles si fort leurs calculs et leurs mouvements, et s'y trouvent-ils plus ravalés et moins à l'aise que d'autres, là où leur passion les a fixés? Pourquoi donc une femme, dont l'intelligence et les facultés auraient été développées, ne conviendrait-elle plus à la vie domestique et aux soins intérieurs, si son désir ou son devoir l'y ramenait? Non, certes, nous ne croyons pas, et personne ne nous fera croire que

la pauvre Properzia ait eu l'âme adultère, par cela seul qu'elle fut une grande artiste. Le temps est décidément passé pour nous où le plat puritanisme des gens médiocres présentait, dans les lieux communs de leur prédication jalouse, la supériorité des talents comme un gage d'infériorité morale. Ces sorties banales contre la grandeur intellectuelle ne nous imposent plus. Elles nous imposent d'autant moins que nous nous sentons éloignés d'engager notre foi dans des prétentions d'un ordre opposé, et qui nous paraissent aussi dangereuses et aussi attentatoires à la dignité humaine. Nous ne voulons d'aristocratie nulle part. Toutes les natures sortant des mains de Dieu, et dotées par lui, nous semblent bonnes et nobles en elles-mêmes; et les éducateurs qui, jusqu'à présent, n'ont su que gâcher et déprimer, nous paraissent bien osés dans leurs jugements, soit qu'ils veuillent faire suspecter les unes à cause de leur force, ou subalterniser les autres à cause de leur faiblesse. Toujours est-il que c'est bien gratuitement qu'on nous présente les études comme un empêchement aux devoirs, et les progrès comme de mauvais gardiens des principes. Les femmes distinguées par leur savoir, et dont les mœurs sont à blâmer, n'eussent pas été préservées par leur ignorance ; et en ceci je crains bien qu'à notre insu nous n'ayons plutôt la peur du bruit que la haine du vice. D'une personne éminente par le talent tout se remarque, rien ne tombe en oubli; or, la famille n'aime guère à compter avec le public et à ne pas rester libre de cacher les fautes de ses enfants ; mais

au fond, si c'est là un sentiment qui se comprenne, est-ce un intérêt auquel on doive sacrifier les plus belles manifestations? Ces grandes précautions contre le scandale, dans une société dissolue, nous paraissent trop donner la main à toutes les autres hypocrisies, pour que nous les respections davantage. Avec aucunes les gens de franche et bonne volonté ne doivent s'accommoder. Et voyez d'ailleurs dans la vie la plus ordinaire, et pour conserver la vulgaire honnêteté, de combien de fausses apparences il faut encore savoir faire bon marché. Nous ne pouvons donc en bonne conscience souscrire aux sollicitudes, suivant nous fort étranges, de quelques docteurs qui font l'opinion et qui s'efforcent par leurs craintes irréfléchies et leurs mesquins raisonnements de circonvenir et de détourner les femmes que nos arts appellent. Nous disons les quelques docteurs qui font l'opinion, car la généralité des hommes est malheureusement trop misérable ou trop occupée pour se donner à toutes ces recherches subtiles qui demandent tant de loisir. C'est là quelque chose qu'il ne faut jamais oublier dans les discussions sérieuses, car la plupart du temps on se laisse aller à accorder une trop complète autorité à une poignée de discoureurs, qui seuls sont entendus, parce que seuls ils peuvent prendre commodément la parole. Le bon sens universel est quelque chose de trop large pour se tenir ainsi renfermé sous quelques étroits bonnets.

Dans un état social bien administré, nous ne voyons pas quelle profession pourrait impliquer le

vice, mais en tous cas, dans notre société moderne, nous prétendons que l'exercice des arts n'a rien de particulièrement corrupteur. Cependant nous ne sommes pas sans nous apercevoir que toute profession assure l'indépendance, que cette indépendance est peut-être la chose qu'on tient le plus à contester aux femmes, et que la vanité masculine et les préjugés sociaux qui s'appliquent à les comprimer pourraient bien, à vrai dire, répugner plus à leur indépendance qu'à leur immoralité. En effet, il nous semble frappant que la liberté que nos arts peuvent assurer à une femme n'est pas sans nulle garantie. Loin d'être compromettante, elle nous paraît tutélaire, appuyée qu'elle est sur le travail volontaire et sur l'active assiduité, sources des plus sûres vertus. Quoi qu'il en soit, les spéculations délicates auxquelles nous nous livrons ici ne regardent qu'un bien petit nombre de femmes des classes privilégiées. A l'heure qu'il est, personne ne contestera qu'il n'existe malheureusement bien de pauvres créatures abandonnées par la société sur ses âpres chemins, dans l'intérêt desquelles les beaux parleurs et les chastes moralistes ne discutent guère, et qui ont besoin de gagner leur pain. A celles-là, pourvu qu'elles s'y sentent disposées, nous conseillerons formellement de se jeter le plus possible dans les arts. Eh! mon Dieu! où en serait le danger! N'appartiennent-elles pas à cette caste vigoureuse et belle à laquelle la richesse fait si fort la guerre et qui, jusqu'à présent, semble destinée à être sa pâture! La plupart ne sont-elles pas désignées,

honnêtes et sans défense, sous des noms ignominieux, dont le dégoût suffirait à leur donner l'énergie nécessaire pour se créer, par un double apprentissage, une position première? Habituées à affronter l'opinion qui sans raison les afflige, bien moins de préjugés les entravent. Il serait juste qu'elles en profitassent au moins. Tous les métiers qu'elles choisissent sont forcément appris par elles; à tous il faut qu'elles apportent d'abord leur temps, leurs privations et leur volonté! Et pour quoi trouver? une vie plus ou moins misérable, à cause de l'affreuse concurrence. Les arts, au bout du compte, ne demandent pas davantage et promettent autant. Pourquoi donc ces femmes ne montreraient-elles pas ce qu'elles valent, comme le font quelques-uns de leurs frères? Pourquoi refouleraient-elles toujours en elles cette sourde envie de parvenir à ces états nobles qui, aujourd'hui, vous mettent de niveau avec les plus fiers? Objectera-t-on qu'élevées dans l'ignorance et la grossièreté, elles ne peuvent avoir de vocation pour les choses qu'elles ignorent, qu'il leur est impossible de comprendre et, partant, d'étudier? Mais qu'est-ce donc que la vocation, dont en tant d'autres circonstances on fait tant de bruit, si ce n'est l'instinct, la volonté et la persistance? Ces virtuelles puissances peuvent-elles être prises pour un produit d'éducation? Non assurément; cependant on les rencontre, c'est Dieu qui les donne; or, les blasphémateurs les plus effrontés n'osent plus dire que l'universelle bonté de Dieu ne sème pas partout ses dons.

On ne comprend rien sans d'abord l'avoir étudié. L'étude de la peinture nous semble en particulier tout à fait à la portée des femmes. La peinture embrasse nombre de branches du goût et de l'ornementation qui permettent un travail modeste et sédentaire, et où de délicates aptitudes et une douce humeur peuvent s'éprendre et se satisfaire. Par là, notre art, dans plusieurs de ses plus intéressantes combinaisons, peut s'allier avec la vie intérieure la plus tranquille et la plus rangée, ce qui ne veut pas dire que, dans ses plus larges extensions, il ne puisse encore conserver aux femmes leur honneur et toutes leurs vertus.

Eh! pourquoi hésiterions-nous à dire ici un mot sur la difficulté la plus grande, sur celle qui surtout effraie les familles et dispute à l'art les sujets les plus précieux, à celle qui se rattache au cours des études transcendantes du dessin? Sortirions-nous de la convenance, et dépasserions-nous nos droits et nos engagements? Nous avons promis de suivre notre auteur dans les discussions graves que sa lecture soulève, et ses regrets sur le talent aussi élevé qu'incomplet de sœur Plautilla marquent suffisamment la nécessité de quelques réflexions, à propos des études d'après le modèle. Elles répugneront toujours probablement à la plupart des femmes. Cependant chaque métier, chaque objet, chaque créature, a son côté de dégoût et son côté de charme, sa répulsion et son attrait; on pourrait dire son côté indécent et son côté honnête. Cette dualité, qui est le phénomène le plus mystérieux et le moins

sondable dans le monde de l'homme, n'est certes pas particulier à l'étude du dessin. Que quelques susceptibilités l'y trouvent représenté d'une manière plus palpable, ce n'est pas une raison pour lui attribuer des effets plus dégradants. La pudeur peut y souffrir, il est vrai; mais dans quel enfantement, dans quelle constatation la pudeur n'a-t-elle pas à souffrir? Et puis, mon Dieu! qu'est-ce pour bien des gens que la pudeur? Espère-t-on la pouvoir conserver dans la vie, lorsqu'il faut par soi-même agir, endurer, travailler et apprendre? La pudeur, en présence de la modestie, de l'honneur, de la chasteté, est une chose vaine. C'est un avantage cependant, nous sommes loin de le nier. La plus grande rudesse éprouve son attrait et connaît son prix. Mais on a beau dire, c'est là une de ces vertus de luxe que la pauvreté ne conserve guère. Combien de pauvres maisons où on ne demanderait pas mieux que de la garder, où on ne s'en sépare qu'avec déchirement, où on la regrette toujours! Sans parler des plus extrêmes, la misère oblige à prendre de cruels partis, et les âmes qu'elle force à abdiquer les plus douces prérogatives dont la bienfaisance divine les a décorées, ne sont pas d'ordinaire celles qui en sentent le moins l'importance. Au reste, et pour en finir sur ces considérations que nous croyons utiles, et où nous nous trouvons peu à l'aise, nous ferons en outre remarquer qu'en tout et partout la jeunesse, non sans quelque raison, est fort curieuse. Elle devance l'âge et s'insinue tant qu'elle peut dans la vie, et devient souvent vicieuse

par cela seul qu'on lui en fait une honte et qu'elle cherche à le cacher. Rien n'est plus propre que nos métiers à émousser ces impressions funestes, et à faire envisager d'une manière graduée et franche la plénitude de la vie à laquelle en dernière analyse hommes et femmes parviennent un jour. Nous signalons la ressource et sympathisons avec le moyen.

C'est à cette plénitude de la vie que se termine assez ordinairement pour les femmes la carrière de l'artiste. Il nous semble que leur expérience et l'élévation de leurs idées doivent leur servir à élever sagement et noblement leurs enfants. D'autres, pour les nourrir et les pourvoir, ont à continuer forcément leurs labeurs, d'autres encore aiment à briller toujours En somme, nous le répétons, nous trouvons qu'il est bien que les femmes fassent, ainsi que nous dans les arts, comme elles peuvent, sinon comme elles veulent. Elles en sont certes capables. Ce n'est pas un puéril esprit d'innovation qui nous le fait penser. Nous avons pour nous la tradition des beaux siècles, où les plus grands hommes adoptaient sur elles le jugement du poëte :

Le donne son venute in eccellenza
Di ciascun' arte ov' hanno posto cura.

NOTES.

(1) Vasari parle du peintre bolonais Amico Aspertino, dans la biographie de Bagnacavallo, tome VI.

(2) Vasari parle de cette religieuse, mais sans la nommer, dans la vie de Fra Bartolommeo, tome IV.

(3) Ariosto, *Orlando furioso*, cant. II, st. 2.

GIOVAN-ANTONIO LAPPOLI,

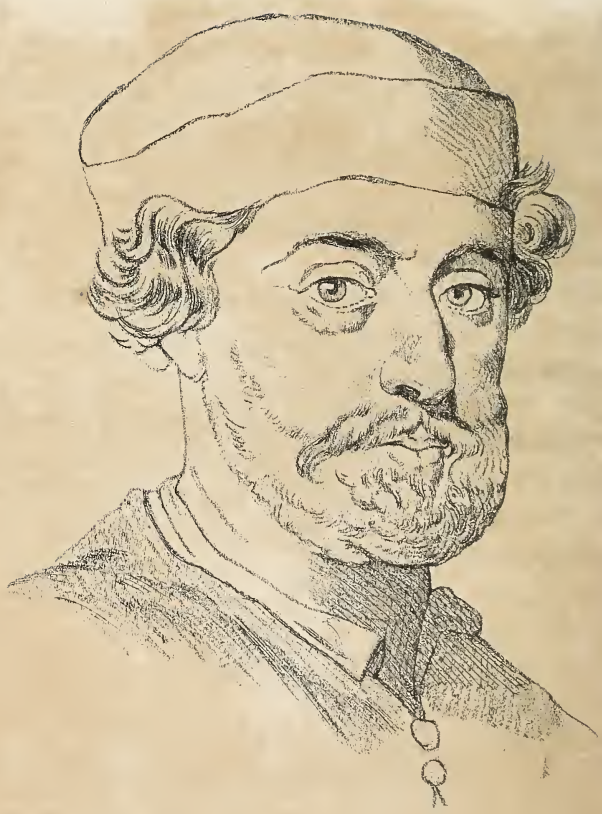
PEINTRE ARÉTIN.

Il est rare qu'une vieille et noble tige ne produise pas quelque bon rejeton, qui par son feuillage touffu et ses fruits savoureux rappelle le souvenir de son origine. Cette vérité sera démontrée par la vie de Giovan-Antonio Lappoli, qui se montra digne de son père Matteo, peintre très-renommé de son temps.

A la mort de Matteo, Giovan-Antonio resta avec un opulent patrimoine sous la tutelle de sa mère. A l'âge de douze ans, il manifesta la volonté de suivre la même carrière que son père. Il prit alors pour maître Domenico Pecori d'Arezzo, lequel avait été condisciple de Matteo à l'école de Clemente.

Après avoir demeuré quelque temps avec Domenico, notre jeune élève, trouvant que ses progrès n'étaient pas assez rapides, désira vivement aller se fixer à Florence. La mort de sa mère et le mariage de sa jeune sœur avec Lionardo Ricoveri, l'un des premiers et des plus riches citoyens d'Arezzo, lui permirent de mettre son projet à exécution.

Parmi toutes les peintures qu'il vit à Florence, il n'y en eut point qui le séduisirent autant que celles



GIOVAN-ANTONIO LAPUTA.

d'Andrea del Sarto et de Jacopo da Pontormo. Il résolut donc d'entrer dans l'atelier de l'un de ces maîtres; mais il ne savait lequel des deux il devait préférer. La Foi et la Charité, dont le Pontormo venait d'orner le portique de la Nunziata, mirent fin à son indécision. Il se décida à s'attacher au Pontormo, avec l'aide duquel il espérait surpasser facilement tous les jeunes peintres de son âge.

Auprès du Pontormo, Lappoli rencontra deux concurrents qui aiguillonnèrent terriblement son ardeur. L'un était Giovan-Maria de Borgo-San-Sepolcro, qui lui donna d'excellents conseils et lui fit adopter la manière du Pontormo; l'autre était Agnolo Bronzino. Lappoli redoutait surtout ce dernier rival qui, par sa déférence pour le maître et par son application à l'imiter, avait gagné l'amitié du Pontormo, au point que celui-ci ne négligeait rien pour le pousser en avant. De plus le Bronzino, par son dessin et son coloris, annonçait déjà tous les beaux résultats qu'il a obtenus et qu'il obtient encore de nos jours.

Stimulé par le désir de ne pas rester en arrière, Lappoli passa plusieurs mois à dessiner et à copier les ouvrages du Pontormo. Il y réussit de telle sorte, que, s'il eût persévéré avec fermeté dans cette voie, il n'aurait pas manqué, avec ses dispositions naturelles, d'acquérir un remarquable talent, comme l'attestent quelques dessins au crayon rouge que nous conservons dans notre collection. Mais trop souvent les jeunes étudiants, qui ne devraient fréquenter que des hommes de leur profession, se lais-

sent distraire du travail par les vains amusements du monde. Ainsi Lappoli abandonna presque entièrement son art pour se livrer aux plaisirs que lui offrit la maison de Ser Raffaello di Sandro, chapelain de San-Lorenzo, qui l'avait pris en pension. Ce Ser Raffaello, grand amateur de musique et de peinture, rassemblait dans ses salons de San-Lorenzo quantité de gens de mérite dont faisait partie le jeune Messer Antonio de Lucques, excellent musicien qui enseigna à Lappoli à jouer du luth. Ser Raffaello recevait aussi le Rosso et plusieurs autres peintres dont la société aurait pu être aussi utile qu'agréable à Lappoli, s'il n'eût préféré se lier avec d'autres personnes étrangères à son art. Son ardeur pour la peinture se refroidit donc considérablement : néanmoins il allait parfois dessiner, soit d'après nature, soit d'après les fresques du Scalzo, avec son ami Pier-Francesco Botticelli, élève d'Andrea del Sarto. Bientôt même il se mit à peindre divers tableaux d'après Jacopo, quelques Madones de sa propre invention, et des portraits parmi lesquels on remarque celui de Messer Antonio da Lucca et celui de Ser Raffaello.

L'an 1523, la peste ayant éclaté à Rome, Perino del Vaga se réfugia à Florence, où il fut accueilli avec distinction par Ser Raffaello. L'étroite amitié que Lappoli ne tarda pas à contracter avec lui ranima son amour pour l'art, au point qu'il voulait suivre Perino à Rome, aussitôt après la peste. Malheureusement le même fléau frappa Florence au moment où Perino venait de terminer en clair-obscur, pour

Ser Raffaello, la Submersion de Pharaon dans la mer Rouge. Obligé de quitter précipitamment Florence pour sauver sa vie, Lappoli se sépara de Perino et retourna dans sa patrie à Arezzo. Pour passer le temps, il peignit sur toile et en clair-obscur la Mort d'Orphée, dans le genre de la Submersion de Pharaon, que Perino avait exécutée en sa présence (1). Lappoli acheva ensuite une Annonciation commencée par son ancien maître Domenico Pecori, et fit les cartons de deux beaux portraits à mi-corps représentant, l'un le jeune écolier Lorenzo d'Antonio di Giorgio, et l'autre le joyeux vivant Ser Piero Guazzesi.

Lorsque la peste se fut un peu calmée, Cipriano d'Anghiari commanda à notre artiste, au prix de cent écus, un tableau destiné à une chapelle construite aux frais de ce riche citoyen dans l'abbaye de Santa-Fiore à Arezzo. Sur ces entrefaites, le Rosso traversa cette ville en se rendant à Rome et logea chez son ami Lappoli, qui lui fit faire un magnifique croquis d'après lequel il peignit pour Cipriano la Visitation de sainte Élisabeth. Au-dessous de cette composition, il plaça dans un hémicycle un Père éternel entouré de quelques petits anges. Cet ouvrage lui valut de justes éloges : on y admira surtout plusieurs têtes exécutées d'après nature avec une rare habileté.

Lappoli reconnut qu'un plus long séjour à Arezzo nuirait à ses progrès. Il résolut alors de se rendre à Rome qui était délivrée de la peste et où il savait qu'étaient retournés Perino del Vaga, le Rosso et d'autres de ses amis qui avaient d'importantes et

nombreuses entreprises. Le hasard lui offrit le moyen de se transporter commodément auprès d'eux. Messer Paolo Valdarabrini, secrétaire du pape Clément VII, étant revenu de France en poste, passa par Arezzo pour voir ses frères et ses neveux. Désireux de montrer que sa patrie produisait des hommes de talent, Messer Paolo engagea chaleureusement Lappoli à l'accompagner à Rome, lui promettant de lui procurer toutes les facilités nécessaires pour y travailler à son aise. Giovan-Antonio, on le conçoit, n'avait guère besoin d'être pressé pour accepter cette proposition. Arrivé à Rome, il trouva Perino del Vaga, le Rosso, et en outre Jules Romain, Fra Sebastiano del Piombo et Francesco Mazzuoli de Parme, avec lesquels il fut mis en relation par Messer Paolo. Francesco Mazzuoli, grand amateur de luth, conçut une vive amitié pour Lappoli, qui jouait très-bien de cet instrument. Notre artiste profita de cette intimité pour se livrer à de fructueuses études et pour se lier avec les meilleurs peintres qui habitaient Rome. Il avait presque terminé une Madone de grandeur naturelle que Messer Paolo voulait donner à Clément VII, pour le faire connaître de ce souverain pontife, lorsque par une déplorable fatalité arriva le sac de Rome, le 6 mai 1527. Dans ce jour funeste, Messer Paolo et Lappoli ayant couru à la porte de Santo-Spirito-in-Trastevere pour essayer d'arrêter les Espagnols, le premier fut tué sur place, et le second tomba entre les mains des soldats du connétable de Bourbon. Dans le sac disparurent le tableau, les dessins

et en un mot tout ce que possédait le pauvre Giovan-Antonio. Lui-même, après avoir été cruellement tourmenté par les Espagnols qui espéraient le rançonner, dut s'estimer heureux d'avoir pu s'enfuir en chemise, pendant la nuit, avec d'autres prisonniers. Le désespoir au cœur, il se jeta au péril de sa vie dans des chemins dangereux qui le conduisirent à Arezzo, où il fut recueilli à moitié mort de fatigue et d'effroi, par son oncle Messer Giovanni Pollastra, écrivain de mérite (2).

La même année, la ville d'Arezzo fut ravagée par une terrible peste qui enlevait chaque jour quatre cents personnes. Lappoli fut de nouveau contraint de chercher un refuge à la campagne. Lorsque enfin au bout de quelques mois la disparition du fléau eut permis de rétablir les communications, Fra Guaspari, gardien du couvent de San-Francesco, chargea Giovan-Antonio d'orner le maître-autel de son église d'une Adoration des Mages, dont le prix fut fixé à cent écus. Lappoli alla aussitôt trouver le Rosso, qui était à Borgo-San-Sepolcro, où il exécutait le tableau de la Confrérie de Santa-Croce. Comme le Rosso avait tout perdu dans le sac de Rome, Lappoli lui apporta différents objets dont ce maître avait grand besoin, et il en obtint en revanche un magnifique dessin, d'après lequel il peignit son Adoration des Mages. Il termina sa tâche dans l'espace d'une année, à partir du jour de la signature du contrat, et il s'en acquitta de façon à mériter de grands éloges. Le dessin du Rosso a appartenu à Giorgio Vasari, qui le céda ensuite au

très-révérend Don Vincenzio Borghini, directeur de l'hôpital degl' Innocenti de Florence.

Peu de temps après, Lappoli fut embarqué dans une méchante affaire par le Rosso qui partit, comme nous l'avons dit dans sa biographie, sans achever les peintures de la Madonna-delle-Lagrime dont notre artiste s'était rendu caution pour trois cents écus. Il aurait été forcé de payer cette somme, et presque ruiné, s'il n'eût été secouru par ses amis, et particulièrement par Giorgio Vasari, qui le tira d'embarras en estimant trois cents écus le travail laissé par le Rosso.

Sorti de ce mauvais pas, Lappoli peignit à l'huile, pour l'abbé Camaiani de Bibbiena, dans une chapelle de l'église souterraine de Santa-Maria-del-Passo, une Madone accompagnée de saint Barthélemi et de saint Matthias. Il imita dans ce tableau la manière du Rosso avec tant de succès, qu'une confrérie de Bibbiena lui fit faire sur un gonfalon, d'un côté le Christ nu avec la croix sur l'épaule, et de l'autre côté une Annonciation que l'on doit ranger parmi ses bons ouvrages.

L'an 1534, les Arétins et Luigi Guicciardini, commissaire d'Arezzo, préparèrent deux comédies en l'honneur du duc Alexandre de Médicis, qui était attendu dans leur ville. Une de ces comédies, écrite par l'académie des Intronati de Sienne, fut confiée aux soins de jeunes gentilshommes de la ville qui avaient formé la confrérie des Umidi. Niccolò Soggi exécuta, à son honneur, les décorations de cette pièce qui fut jouée aux applaudissements de tous

les spectateurs. L'autre comédie était de Messer Giovanni Pollastra, poète d'Arezzo. Elle fut dirigée par les Infiammati. Les jeunes nobles qui composaient cette confrérie chargèrent Lappoli de peindre de beaux décors pour leur comédie, qui n'obtint pas moins de succès que celle des Umidi leurs concurrents. Je raconterai en passant un bon tour dont Messer Pollastra, homme de beaucoup d'esprit, fut l'auteur. Pendant les préparatifs des fêtes, les Umidi et les Infiammati, échauffés par la rivalité, s'étaient pris de querelle et en étaient venus aux mains. Le Pollastra embaucha secrètement quatre des batailleurs auxquels il donna ses instructions. Le jour de la représentation solennelle, au moment où tous les gentilshommes et toutes les dames de la ville s'apprêtaient à écouter la comédie, les quatre complices, le bras entouré d'un manteau, se précipitèrent sur la scène en s'injuriant et en se portant de furieux coups d'épée. Puis l'un des combattants se détacha du groupe et montra son front ensanglanté en s'écriant : « Ah! traîtres, sortons! » Aussitôt les spectateurs se lèvent en masse, les parents des jeunes gens qui continuaient à ferrailler d'une manière si terrible volent à leur secours, lorsque le prétendu blessé, se tournant vers ses compagnons, dit : « Halte! « signori, rengaînez les épées; nous sommes enne- « mis, c'est vrai, mais on croit que la comédie ne « se jouera pas : elle se jouera, de par Dieu! et, mal- « gré ma tête fendue je vais commencer le prolo- « gue. » Tous les spectateurs et les acteurs eux-mêmes, qui n'avaient pas été initiés au complot,

prirent au sérieux cette plaisanterie qui précéda la comédie de Messer Pollastra, dont la réussite fut telle, que l'an 1540, lorsque le duc Cosme et la duchesse Leonora vinrent à Arezzo, l'on en donna une seconde représentation sur la place de l'évêché avec de nouveaux décors du Lappoli. Les acteurs charmèrent le duc Cosme au point que, le carnaval suivant, Son Excellence les appela à Florence.

Après avoir achevé ses deux décorations qui furent très-admirées, Lappoli peignit en couleur de bronze une espèce d'arc de triomphe qui entourait l'autel de la Madonna-delle-Chiavi. Il travailla ensuite fort peu et vécut tranquillement de ses rentes à Arezzo, au milieu de sa femme et de ses enfants qu'il ne voulait plus quitter. Vers cette époque, il concourut pour obtenir la commande de deux tableaux dont l'un était destiné à l'église de San-Rocco, et l'autre au maître-autel de San-Domenico; mais ses efforts demeurèrent infructueux, les dessins de Giorgio Vasari ayant réuni tous les suffrages.

Pour la confrérie de l'Ascensione, Giovanni Antonio représenta sur un gonfalon la Résurrection du Christ et son Ascension au ciel, avec la Vierge au milieu des douze apôtres. Il fit ensuite, dans le village de la Pieve, la Visitation de la Vierge et quelques saints à l'entour, et pour l'église de Santo-Stefano une Madone accompagnée de plusieurs saints. Ces deux tableaux sont supérieurs à tous ceux que Lappoli avait produits jusqu'alors, parce qu'il avait vu à son aise, chez Giorgio Vasari, un grand nombre de plâtres moulés sur les statues de Michel-Ange et sur l'antique.

Lappoli peignit en outre quelques Madones qui sont à Arezzo et ailleurs, et une Judith qui met la tête d'Holopherne dans une corbeille tenue par une servante. Ce dernier tableau appartient aujourd'hui à Messer Bernardetto Minerbetti, évêque d'Arezzo, ami de notre artiste et de tous les gens de mérite. Messer Bernardetto possède encore divers ouvrages du même auteur, et entre autres un beau Saint Jean-Baptiste dans le désert.

Lappoli finit par reconnaître que la perfection de l'art consistait à acquérir de bonne heure une grande richesse d'invention, à bien posséder le nu et à traiter facilement ses difficultés. Il se repentit de n'avoir pas consacré à l'étude le temps qu'il avait perdu dans de vains plaisirs. Il s'avoua que l'on ne fait pas dans la vieillesse ce que l'on pouvait faire dans la jeunesse. Il avait toujours senti son erreur, mais il ne la comprit clairement que sur la fin de sa vie, lorsque, s'étant mis à étudier, il eut vu Giorgio Vasari exécuter à l'huile, en quarante-deux jours, pour le réfectoire de l'abbaye de Santa-Fiore à Arezzo, les noces d'Esther et d'Assuérus, tableau de quatorze brasses de largeur sur six et demie de hauteur, renfermant plus de soixante figures plus grandes que nature. En voyant peindre Vasari, Lappoli lui dit : « Je reconnais bien maintenant que « c'est le travail et non le Saint-Esprit qui donne le « talent. »

Lappoli fit peu de fresques; néanmoins, il laissa à Murello une Piété avec deux petits anges nus d'une exécution remarquable.

Il mourut d'une fièvre aiguë, en 1552, à l'âge de soixante ans.

Il eut pour élève Bartolommeo Torre, noble gentilhomme d'Arezzo, qui se rendit ensuite à Rome où, sous la direction de Don Giulio Clovio, très-habile miniaturiste, il se livra à l'étude du nu et surtout de l'anatomie avec tant d'ardeur qu'il fut regardé comme le meilleur dessinateur qu'il y eût à Rome. Il y a peu de temps, Don Silva no Razzi me parlait d'un fait qu'il avait entendu raconter par Don Giulio Clovio, qui, plusieurs fois déjà, l'avait affirmé à moi-même. Don Giulio disait que les saletés anatomiques de Bartolommeo Torre l'avaient forcé de le renvoyer de sa maison qu'il empoisonnait en conservant des morceaux de cadavres pourris dans l'atelier, dans sa chambre, et jusque sous son lit. De plus, Torre se plaisait à se vêtir de la manière la plus débraillée et la plus malpropre, et en un mot, à vivre en véritable cynique. Il pensait que c'était le moyen de devenir immortel; mais la nature qui ne peut tolérer de semblables injures le punit cruellement. A peine âgé de vingt-cinq ans, Torre fut attaqué d'une maladie qui le ramena dans sa patrie où il reçut des soins rendus inutiles par son genre de vie auquel il ne voulut rien changer. Au bout de quatre mois de souffrance, il alla rejoindre Lappoli, son premier maître, qui l'avait précédé de peu de jours dans la tombe.

Les habitants d'Arezzo furent profondément affligés de la perte de ce jeune homme dont les ouvrages annonçaient qu'il aurait grandement honoré sa pa

trie et toute la Toscane, s'il eût vécu plus longtemps. Lorsque l'on voit les dessins qu'il a laissés, on ne peut s'empêcher de les admirer et de déplorer sa mort prématurée.

Nous sommes heureux de rencontrer dans ce volume même cette biographie du Lappoli. Elle nous servira à appuyer, par une remarque qui n'a point encore été faite, une partie assez importante de nos réflexions sur l'école siennoise. Nous avons dit combien il était à la fois impossible de contester à l'école de Sienne une physionomie propre et particulière, et de la séparer cependant non-seulement de l'unité de l'art italien, mais encore de l'unité locale de l'art toscan. Personne, en effet, ne s'aviserait de vouloir contester aux obscurs ateliers de l'État florentin la communauté des principes et des affections de la métropole. Soit que pour leurs études ils ne sortissent pas de leurs villes ou de leurs bourgs natals, soit qu'au contraire ils vinssent dans la mère-patrie chercher de plus abondantes ressources, tous les artistes de l'État florentin furent aussi profondément que naturellement imbus de la théorie florentine. Tous ces hommes prennent rang, sans qu'on les suspecte d'intrusion, dans la hiérarchie de l'école-mère; quelques-uns s'y placent haut comme mérite ou comme influence, et cela

dans toutes les époques de l'art. Luca Signorelli, l'abbé de Saint-Clément et le Vasari lui-même (par exemple), sont dans le cas dont nous parlons. Cependant, si on y regarde, on serait tenté de disputer à l'école de Florence ces talents précieux qui l'honorent et qui lui vinrent de toutes les parties de son territoire conquis.

La liste en serait longue, et la succession, si bien enchaînée et si logiquement progressive, des maîtres florentins en serait bien fâcheusement coupée. Si, en mettant Pise et Sienne, comme de raison, hors de compte, à cause de leur incontestable personnalité consacrée d'ailleurs par la tradition, on reprenait à Florence tous les enfants glorieux d'Arezzo, du Casentin, de Cortone, du Mugello, de Pistoie, de Monte-Varchi, de Borgo-San-Sepolcro, de Lucques, de Prato, de Fiesole, de Settignano, de tant d'autres féconds terroirs, l'histoire appauvrie de son art serait compliquée de bien des difficultés.

Mais, on le conçoit, pour prendre une si radicale et si énergique mesure, bien que l'idée en vienne, on ne trouve pas de motifs suffisants. Si quelques-uns de ces hommes ont gardé quelque chose de local, la plupart n'en ont pas moins abdiqué, au sein de Florence et dans ses concours, toute influence natale; et l'on doit se borner, il nous semble, comme nous le faisons, à dire que les artistes qui s'exercèrent le plus particulièrement dans l'État florentin ont, par cette seule cause, affecté une allure qui les fait facilement reconnaître aux vrais observateurs. L'isolement et le manque de riva-

lité, en les privant de la tournure magistrale et de l'habileté consommée des gens de Florence, sans cesse excités par la comparaison et la concurrence, leur donnent en revanche un certain air de modestie et d'exaltation intime qui a bien aussi son charme. Ce sont donc les moins célèbres, on le comprend, des maîtres de l'État florentin qui ont au plus haut degré cette sorte de prérogative, richesse pleine d'attrait, issue, non de leurs ressources, mais de leur dénûment. Les grandes renommées et les ambitieux caractères aboutissaient vite à Florence et y étaient par cela même plus complètement absorbés par la donnée florentine. Ainsi, sans avoir la prétention de les signaler tous, les Spinello, les Lazzaro, les Domenico Pecori, les Matteo et les Antonio Lappoli, d'Arezzo; les Luca Signorelli, les Tomaso Bernabei, les Turpino Zaccagna, de Cortone; les Jacopo du Casentin; les Antonio, les Gerino de Pistoia, les Zacchia jeune et vieux, de Lucques, ont dû mettre dans leurs œuvres le caractère particulier dont nous parlons. Si on descend quelques degrés encore de l'échelle des maîtres toscans, ce caractère sera plus manifeste. Les œuvres restées anonymes dans ces pays si incroyablement fournis d'images le font bien voir.

Cette sorte de distinction à faire entre les productions essentiellement florentines et celles de l'État florentin doit, suivant nous, donner à penser dans la question de la différence qui existe entre l'école de Sienne et l'école de Florence. Les causes qui différencient les œuvres du territoire et celles de la

métropole s'y retrouvent évidemment et avec une intensité plus grande. On doit donc leur faire une part, et comprendre que tout ce qui en peut provenir doit être écarté, car assurément les écoles sont distinctes par leurs principes ; et les circonstances dans lesquelles les principes s'appliquent, en singularisant les œuvres, ne les peuvent singulariser qu'à un certain point ; ou alors on nierait aux principes leurs vertus, et il serait bien inutile d'en faire si grand bruit.

NOTES.

(1) La Mort d'Orphée, peinte par Lappoli, a disparu.

(2) Vasari a déjà parlé du Pollastra dans la vie du Rosso, et il le mentionnera encore tout à l'heure dans la biographie de Niccolò Soggi. On croit que ce Pollastra est l'auteur d'une traduction de l'Énéide, publiée, en 1540, à Venise, par Giovan-Antonio et Domenico Volpini.

NICCOLÒ SOGGI.

NICCOLÒ SOGGI,

PEINTRE FLORENTIN.

Des nombreux élèves de Pietro Perugino, aucun, à l'exception de Raphaël d'Urbin, ne fut plus studieux et plus diligent que Niccolò Soggi. Cet artiste naquit à Florence. Son père, Jacopo Soggi, homme de bien, mais fort peu riche, possédait un petit domaine à Marciano, près de l'habitation du cardinal Antonio di Monte. Ce voisinage établit entre eux des relations dont Niccolò profita plus tard à Rome pour entrer au service de ce puissant prélat.

Jacopo Soggi, ayant vu que son fils avait de grandes dispositions pour la peinture, le confia aux soins de Pietro Perugino. En peu de temps, grâce à une application assidue, le jeune élève fit de tels progrès, que son maître ne tarda pas à se servir de lui dans ses travaux.

Niccolò s'appliqua avec succès à la perspective et ne se montra pas moins habile à dessiner d'après nature. Malheureusement, l'habitude qu'il prit de peindre d'après des maquettes, qu'il modelait en cire ou en terre et qu'il drapait avec du parchemin mouillé, lui donna une manière si sèche, qu'il ne put jamais s'en débarrasser, malgré tous ses efforts.

Le premier tableau de Niccolò, après la mort de son maître Pietro, fut une Annonciation qu'il peignit à l'huile derrière l'autel de l'hôpital des femmes de Bonifazio Lupi, dans la via San-Gallo. Cette composition renferme un édifice en perspective qui rappelle le genre du Perugino.

L'an 1512, Niccolò, après avoir fait pour divers citoyens quantité de Madones et d'autres petits ouvrages, se rendit à Rome avec l'espoir d'y accroître son talent et sa fortune. A peine arrivé, il alla visiter le cardinal di Monte, qui l'accueillit gracieusement. Il en reçut l'ordre de représenter à fresque sur la façade du palais, du côté de la statue de Maestro Pasquino, les Armes du pape Léon X, entre celles du peuple romain et celles du cardinal lui-même. Niccolò ne répondit pas en cette occasion à ce que l'on attendait de lui. Les figures nues et drapées dont il accompagna les armoiries réussirent mal, et lui montrèrent que l'emploi des maquettes est parfois nuisible. Pour réparer sa faute, il peignit à l'huile avec un soin extrême une sainte Praxède, martyre, pressant dans un vase une éponge pleine de sang. Ce tableau, l'une des meilleures productions de notre artiste, fut exécuté pour le cardinal di Monte, qui le plaça sur un autel de l'église de Santa-Prassedia. Niccolò fit ensuite, au milieu d'un beau paysage, une Madone avec l'Enfant Jésus à son cou et le petit saint Jean à ses côtés. Cet ouvrage est d'un fini si précieux, qu'on le prendrait plutôt pour une miniature que pour une peinture à l'huile. Il resta longtemps à Rome, dans la chambre du car-

dinal di Monte, qui plus tard, en reconnaissance de la généreuse hospitalité qu'il trouva à Santa-Fiore d'Arezzo, le donna à la sacristie de cette abbaye où on le voit encore aujourd'hui (1).

Niccolò avait suivi son protecteur à Arezzo. Cette ville devint le lieu de son séjour habituel. Il s'y lia avec Domenico Pecori qui peignait alors, pour la confrérie de la Trinità, une Circoncision du Christ. Dans ce tableau, Niccolò mit en perspective, à la prière de son nouvel ami, un beau temple à colonnes surmontées d'un plafond à rosaces, suivant la mode de cette époque. Pour le même artiste, Niccolò figura une masse de peuple en adoration devant la Vierge, sur un baldaquin qui appartenait à la confrérie d'Arezzo et qui fut brûlé à San-Francesco, pendant la célébration d'une fête, comme nous le racontons dans la vie de Domenico Pecori (2).

Niccolò eut ensuite à décorer la seconde chapelle que l'on rencontre en entrant à droite dans l'église de San-Francesco. Il y représenta la Vierge, saint Jean-Baptiste, saint Bernard, saint Antoine, saint François, trois anges et un Père éternel. Presque toutes ces figures s'écaillèrent complètement, parce que Niccolò avait essayé de les exécuter en détrempe. Il reconnut tout le désavantage de cette méthode, et saisit avec empressement la première occasion qui s'offrit à lui d'aborder la fresque, dont il comprit la supériorité sur tous les autres procédés. Un certain Scamarra l'ayant chargé de décorer une chapelle de Sant'-Agostino, il y peignit donc à fresque la Vierge planant dans les airs, au-dessus du peuple d'Arezzo,

de saint Donato et de saint François agenouillés. Le meilleur morceau qu'il laissa dans cet endroit est un saint Roch placé au haut de la chapelle.

Cet ouvrage engagea Domenico Ricciardi à commander à Niccolò un tableau pour une chapelle de l'église de la Madonna-delle-Lagrime. Notre artiste lui fit une Nativité du Christ digne des plus grands éloges. Les moindres détails sont traités avec un soin incroyable. Près de la cabane où sont l'Enfant Jésus et la Vierge, on voit un édifice en ruines parfaitement mis en perspective. Sous les traits de saint Joseph et de divers pasteurs, on reconnaît plusieurs personnages de l'époque, parmi lesquels nous citerons le peintre Stagio Sassoli (3), ami de Niccolò, et son élève Papino dalla Pieve, qui serait allé loin dans son art s'il n'eût été frappé par une mort prématurée. Trois anges d'un fini merveilleux, qui attestent le talent et la patience de Niccolò, complètent cette composition.

Aussitôt après avoir achevé ce travail, notre artiste retraça, pour la confrérie de Santa-Maria-della-Neve, de Monte-Sansovino, l'événement miraculeux de la neige qui tomba le 6 août à Santa-Maria-Maggiore de Rome, et en mémoire duquel ce temple fut bâti. Niccolò s'acquitta de sa tâche avec beaucoup de soin et fit ensuite, à Marciano, une fresque qui fut très-admirée.

L'an 1524, Antonio, frère de Giuliano da San-Gallo, voulant donner un témoignage de son amitié à Niccolò qu'il avait connu autrefois chez le cardinal di Monte, entreprit de lui faire confier l'exécu-

tion d'un tableau destiné à un tabernacle en marbre qu'il venait de sculpter lui-même à la Madonna-delle-Carceri, pour Messer Baldo Magini. Antonio présenta donc Niccolò à Messer Baldo, qui céda à ses prières, bien qu'il eût déjà songé à Andrea del Sarto, comme nous l'avons dit ailleurs (4). Niccolò se mit aussitôt à l'œuvre et ne négligea rien pour se distinguer; mais ses efforts furent infructueux, car son tableau est dépourvu de toute espèce de qualités. Ses maquettes en terre et en cire l'amenaient presque toujours à des résultats d'une lourdeur et d'une dureté désespérantes. Cependant il était impossible de travailler plus consciencieusement que lui; et comme il savait que personne[1]... jamais il ne put pendant nombre d'années se persuader qu'aucun autre peintre lui fût supérieur. Son tableau renferme le Père éternel qui envoie quelques anges porter à la Madone la couronne de la virginité et de l'humilité. Plusieurs de ces anges jouent de divers instruments. Niccolò introduisit dans cette composition Messer Baldo, que l'on voit agenouillé aux pieds de saint Ubaldo, évêque. De l'autre côté est saint Joseph. Entre ces deux saints se trouve cette image de la Vierge, qui a opéré des miracles en cet endroit.

Niccolò représenta ensuite d'après nature, dans un tableau de trois brasses de hauteur, Messer Baldo Magini debout et tenant en main le modèle de l'église de San-Fabiano de Prato. Ce portrait, l'un des meilleurs que notre artiste ait produits, fut placé par les

[1] Cette lacune inexplicable se trouve même dans la première édition du Vasari.

chanoines dans la sacristie de San-Fabiano, en mémoire des bienfaits dont Messer Baldo combla cette église, rendue si célèbre par la ceinture de la Vierge que l'on y conserve.

Quelques personnes attribuent encore à Niccolò un petit tableau qui contient une foule de portraits d'après nature, et que possède la confrérie de San-Pier-Martino, sur la place de San-Domenico de Prato; mais, en admettant que cette peinture soit réellement de Niccolò, elle est, selon moi du moins, bien antérieure à toutes celles dont nous avons parlé jusqu'ici.

Après avoir achevé ces travaux, Niccolò se rendit à Florence, abandonnant Prato, où il avait enseigné les principes de son art à Domenico Giuntalocchi. Ce jeune homme, originaire de Prato, était doué d'un beau génie; mais le style de son maître, qu'il adopta, l'empêcha de faire de grands progrès en peinture, comme nous le dirons ailleurs.

A Florence, Niccolò, voyant que les entreprises importantes se donnaient aux maîtres les plus habiles et que son talent était loin de ressembler à celui d'Andrea del Sarto, du Pontormo et du Rosso, prit le parti de retourner à Arezzo, où il avait plus d'amis, plus de crédit et moins de concurrents. Aussitôt arrivé à Arezzo, il alla trouver l'un des plus notables citoyens, Messer Giuliano Bacci, et il lui témoigna le désir d'être chargé d'un ouvrage de longue haleine qui lui permît de prouver son talent à la ville d'Arezzo, qu'il voulait adopter pour patrie. Messer Giuliano accueillit favorablement sa

demande, et opéra de façon qu'il détermina les chefs de la confrérie de la Nunziata à confier à son protégé la décoration d'une partie d'une voûte qu'ils venaient de construire dans leur église. Le reste de la voûte devait lui être alloué, si son premier travail recevait l'approbation de la confrérie. Niccolò se mit à l'œuvre avec ardeur, mais il ne lui fallut pas moins de deux ans pour conduire à fin la moitié de sa tâche. Il avait choisi pour sujet l'Empereur Octavien adorant le Christ et la Vierge que lui montre la sibylle Tiburtine. Sous la figure d'Octavien, il peignit Messer Giuliano Bacci, et sous celle d'un grand jeune homme vêtu de rouge, son élève Domenico. Les têtes de plusieurs autres personnages sont les portraits de divers de ses amis.

En somme, cette fresque ne déplut ni à la confrérie ni aux Arétins, et, malgré sa lenteur déplorable, il n'aurait assurément pas manqué d'obtenir le reste de l'entreprise, s'il n'eût été supplanté par le Rosso, peintre florentin d'un rare mérite, fortement appuyé par Giovan-Antonio Lappoli et par Messer Giovanni Pollastra (5). Niccolò en fut tellement irrité, que, sans sa femme qu'il avait épousée l'année précédente, et qui venait de lui donner un fils, il aurait immédiatement quitté Arezzo. Il s'apaisa cependant, à la fin, et peignit pour l'église de Sargiano, à deux milles d'Arezzo, une Vierge portée au ciel par des anges et jetant sa ceinture à saint Thomas, autour duquel se tiennent saint François, saint Louis, saint Jean-Baptiste et sainte Élisabeth, reine de Hongrie. Plusieurs de ces figures sont dignes

d'éloges ; on peut en dire autant des petits sujets qui couvrent le gradin.

Niccolò fit encore à Sargiano, dans le couvent des Murate, un Christ mort avec les Maries, qui, pour une fresque, est très-bien exécuté. Derrière le Crucifix du maître-autel de l'abbaye de Santa-Fiore, il peignit à l'huile le Christ priant dans le Jardin des Oliviers, et l'ange qui le console en lui montrant le calice. Ce tableau est véritablement beau et bon. Au-dessus de la porte d'entrée du monastère des religieuses de San-Benedetto d'Arezzo, Niccolò représenta la Vierge, saint Benoît et sainte Catherine. Cette peinture fut détruite lorsque l'on voulut agrandir l'église.

Notre artiste habitait souvent Marciano, où il vivait en partie des revenus du domaine qu'il possédait dans ce village, et en partie de ce qu'il gagnait. Il y commença un Christ mort et plusieurs autres ouvrages. Il avait alors près de lui Domenico Giuntalocchi de Prato, qu'il aimait comme son propre fils et auquel il enseigna la perspective et le dessin avec une sollicitude extrême. Il espérait que ce jeune homme, en récompense de tant de soins et d'affection, lui serait un aide dans sa vieillesse. Du reste, Niccolò offrit toujours avec empressement ses services et ses conseils à tous ceux qui pouvaient les réclamer.

Lorsque Giuntalocchi se sépara de Niccolò, celui-ci revint de Marciano à Arezzo au moment où la confrérie del Corpo di Cristo avait besoin d'un tableau pour le maître-autel de l'église de San-Domenico. Ce travail était vivement désiré par Vasari, alors fort

jeune, et par Niccolò. Ce dernier tint en cette occasion une conduite qu'aucun artiste d'aujourd'hui peut-être ne serait disposé à imiter. Niccolò, par sa position de membre de la confrérie del Corpo di Cristo, avait la certitude de l'emporter sur Vasari; mais, poussé par un noble désintéressement, il sacrifia ses propres intérêts à ceux de son concurrent, auquel il fit allouer le tableau, en voyant de quelle utilité un semblable travail pouvait être à ce jeune débutant.

Pendant ce temps, Domenico Giuntalocchi, étant allé à Rome, eut assez de bonheur pour se mettre en relation avec l'ambassadeur du roi de Portugal, Don Martino, qui se fit peindre par lui sur une grande toile au milieu d'une vingtaine de ses amis. Ce tableau plut tellement à Don Martino, qu'il regardait Domenico comme le premier peintre du monde.

Sur ces entrefaites, Don Ferrante Gonzaga, vice-roi de Sicile, voulant fortifier plusieurs points de ce royaume, écrivit à Don Martino de chercher et de lui envoyer le plus tôt possible un jeune dessinateur capable de retracer sur le papier tous les projets qu'il avait en tête. Don Martino expédia d'abord à Don Ferrante quelques dessins de la main de Domenico, parmi lesquels on remarquait un Colysée qui a été gravé sur acier par Girolamo de Bologne, pour Antonio Salamanca; un Vieillard traîné dans un char, qui a été également gravé avec cette inscription : ANCORA IMPARO, et enfin le portrait de Don Martino lui-même. Ces dessins ayant plu à Don Ferrante, Domenico se rendit immédiatement en

Sicile. Dès qu'il fut arrivé, le vice-roi lui assigna un traitement honorable et mit à ses ordres un cheval et un domestique. Bientôt après, Domenico fut employé aux fortifications du pays, et il abandonna peu à peu la peinture pour des occupations infiniment plus lucratives. Il entreprit de faire charrier du sable, de la chaux, et différents matériaux de construction, et, à ce métier, il réalisa promptement de si beaux bénéfices, qu'il put acheter, à Rome, pour deux mille écus, des offices auxquels il ne tarda pas à en joindre plusieurs autres. Peu de temps après, il fut nommé grand-maître de la garde-robe de Don Ferrante. Ce seigneur ayant ensuite changé son gouvernement de Sicile pour celui de Milan, Domenico l'y suivit, et, de nouveau, opéra si bien dans les fortifications de cet État, qu'il y gagna une immense fortune. De plus, il acquit un tel crédit, que l'on ne faisait presque rien sans lui.

En apprenant ces choses, Niccolò, qui était déjà parvenu à un âge assez avancé, et qui, faute de toute espèce de travail, vivait dans le besoin, à Arezzo, alla trouver Domenico à Milan, pensant que l'élève dont il avait protégé la jeunesse ne manquerait pas de venir en aide à sa misérable vieillesse. Mais il reconnut, à son profond chagrin, que celui qui compte sur autrui nourrit souvent une cruelle erreur, et que les hommes changent encore plus facilement de caractère que de profession. Arrivé à Milan, ce ne fut pas sans peine que Nicolò obtint la faveur de parler à Domenico. Il lui conta toutes ses misères et le supplia de lui accorder quelques travaux. Mais Dome-

nico, oubliant, ou voulant oublier, que Niccolò l'avait élevé comme son propre fils, lui donna une honteuse petite somme d'argent et se débarrassa de lui au plus tôt.

Niccolò regagna Arezzo avec la tristesse au cœur, en voyant que l'enfant pour lequel il n'avait épargné ni soins ni dépenses était, à peu de chose près, son ennemi.

Afin de se sustenter, le pauvre vieillard accepta alors les plus minces ouvrages qu'on lui offrait, comme bien des années auparavant lorsqu'il peignit, entre autres choses, une Vierge avec deux saints à ses côtés et planant au-dessus de la commune de Monte-Sansavino. Ce tableau fut placé sur un autel de la Madonna di Vertigli, église de l'ordre des Camaldules où il plaît au Seigneur d'opérer chaque jour des miracles en faveur des fidèles qui se recommandent à la reine du ciel.

Jules III étant monté sur le trône pontifical, Niccolò se souvint des bontés que la famille di Monte avait eues pour lui et se rendit à Rome, malgré ses quatre-vingts ans. Il alla baiser les pieds de Sa Sainteté, et la pria de l'employer dans les fabriques que l'on avait le projet d'élever au Monte-Sansavino dont le duc de Florence avait fait hommage au pape. Jules III accueillit avec bienveillance notre artiste, et ordonna qu'on lui fournît de quoi vivre sans exiger de lui aucun travail en retour. Niccolò demeura ainsi quelques mois à Rome, où, pour passer le temps, il se mit à dessiner d'après l'antique. Sur ces entrefaites, le pape ayant résolu d'exécuter de nom-

breux embellissements au Monte-Sansavino sa patrie, et d'y construire, entre autres choses, un aqueduc, Giorgio Vasari supplia Sa Sainteté de nommer Niccolò Soggi surintendant de cette entreprise. Niccolò partit donc pour Arezzo; mais, au bout de quelques jours, il y mourut accablé par les chagrins de ce monde et par l'ingratitude de son enfant d'adoption. Il fut enseveli dans l'église de San-Domenico d'Arezzo. A peu de temps de là, Don Ferrante Gonzaga étant mort, Domenico Giuntalocchi quitta Milan et revint à Prato avec l'intention d'y passer tranquillement le reste de ses jours; mais, n'y trouvant ni parents ni amis, il se repentit trop tard de son ingratitude envers Niccolò, et retourna en Lombardie, au service des fils de Don Ferrante. Peu de temps après, il fut attaqué d'une maladie qui le conduisit au tombeau. Il laissa par testament à la commune de Prato dix mille écus, en stipulant que cette somme serait employée à acheter des biens dont les revenus serviraient à favoriser les études d'un certain nombre de jeunes gens du pays, comme cela se pratiquait déjà et se pratique encore aujourd'hui en vertu d'un autre legs. Les habitants de Prato, en reconnaissance de ce bienfait, qui est vraiment digne d'éloges, placèrent dans la salle de leur conseil le portrait de Domenico, comme celui d'un homme qui avait bien mérité de la patrie.

Cette biographie du Soggi confirme les remarques dont nous avons fait suivre celle d'Antonio Lappoli. Soggi fut homme d'un beau talent ; ses œuvres, pleines de recueillement, de soin et de patience, se recommandent encore par un sentiment exalté de dévotion et de pureté. Élève du Pérugin, condisciple de Raphaël, imitateur souvent de Lorenzo di Credi, on doit facilement saisir par la réflexion, et sans les avoir sous les yeux, le caractère de ses productions. Ce caractère le rapproche même de cette famille de peintres mystiques que la critique moderne veut à toute force constituer, en tordant les faits et les traditions, et en prenant sans cesse le change entre les traits individuels du tempérament des artistes et les données générales de leurs écoles. Au reste, la biographie si naïvement écrite par le Vasari peint l'homme : froid, méthodique, vain, mais consciencieux, patient et bon, le vieux Soggi suivit franchement dans ses œuvres son organisation ; voilà tout le secret de son mysticisme, il nous semble. Les plus belles phrases ne peuvent démentir le sens si clair de sa légende. Et si phrases il y a, les nôtres, telles quelles, dans tout ce volume, et notamment à propos des Siennois et de Lorenzo di Credi, dont nous nous occuperons bientôt, doivent être prises en considération ; nous en faisons formellement la demande.

NOTES.

(1) On ne sait ce qu'est devenu ce tableau.

(2) Vasari voulait probablement écrire la vie du Pecori, mais il n'a pas mis ce projet à exécution.

(3) Stagio Sassoli eut un fils, nommé Fabiano, qui se distingua comme peintre verrier et dont le Vasari nous a parlé dans la vie de Guglielmo da Marcilla, tom. IV.

(4) Voyez, tom. VI, la vie d'Andrea del Sarto, où ce fait est raconté plus au long.

(5) Voyez la vie du Rosso, tom. V.

DON GIULIO CLOVIO.

DON GIULIO CLOVIO,

MINIATURISTE.

Don Giulio Clovio a de beaucoup dépassé tous les artistes qui se sont exercés jusqu'à présent dans la miniature, et bien des siècles peut-être s'écouleront encore sans que personne aille jamais aussi loin que lui dans ce genre de peinture.

Quoique ses ancêtres fussent originaires de Macédoine, il naquit à Grisone, village du diocèse de Madrucci, en Esclavonie ou Croatie. Il fut baptisé sous les noms de Giorgio Giulio. Dans son enfance il s'appliqua à l'étude des lettres, et ensuite, par un instinct naturel, à celle du dessin. A l'âge de dix-huit ans, poussé par le désir d'apprendre, il se rendit en Italie et se mit au service du cardinal Marino Grimani, chez lequel il passa trois années à dessiner. Il réussit mieux qu'on ne l'attendait peut-être de lui, comme le témoignent quelques médailles qu'il dessina à la plume, pour le cardinal, avec une finesse et un soin presque incroyables.

Giulio, ayant vu qu'il avait plus de disposition pour les petites figures que pour les grandes, résolut sagement de cultiver la miniature, genre dans lequel

il produisait des ouvrages d'une grâce et d'une beauté merveilleuses. Il fut encouragé à suivre cette voie par plusieurs de ses amis, et notamment par le célèbre Jules Romain, qui le premier lui enseigna la manière d'employer les couleurs à la gomme et à la détrempe.

La première peinture de Clovio fut une Madone qu'il exécuta ingénieusement d'après le livre de l'histoire de la Vierge. Cette Madone a été gravée sur bois par Albert Durer. Bientôt après, grâce à la recommandation d'Alberto da Carpi, Clovio fut appelé à la cour du roi Louis et de la reine Marie, sœur de Charles-Quint. Notre artiste représenta pour le roi un Jugement de Pâris en clair-obscur, qui plut beaucoup, et pour la reine une Lucrèce et quelques autres sujets d'une rare beauté.

Le roi étant ensuite venu à mourir et le royaume ayant été bouleversé, Giorgio Giulio fut forcé de retourner en Italie. A peine y fut-il arrivé, que le vieux cardinal Campeggio employa son talent. Après avoir fait pour ce seigneur une Madone en miniature et divers petits ouvrages, Clovio se livra à de plus sérieuses études et chercha de tous ses efforts à imiter Michel-Ange. Malheureusement, il fut arrêté dans sa marche par le déplorable sac de Rome. Le pauvre homme tomba entre les mains des Espagnols et fut si maltraité, que, dans sa misère, il implora le ciel et fit vœu d'entrer en religion s'il échappait à ces nouveaux pharisiens. S'étant sauvé par la grâce de Dieu, il se réfugia à Mantoue et entra dans le monastère de San-Ruffino, de l'ordre des chanoines

réguliers scopetini (flagellants). On lui promit qu'il y trouverait le repos d'esprit, et de plus, la facilité de travailler à la miniature. Il prit donc l'habit sous le nom de Don Giulio, et au bout de l'année prononça ses vœux. Il demeura tranquillement pendant trois ans avec ces religieux et changea plusieurs fois de monastère, selon son bon plaisir. Dans ce temps, il orna de délicates miniatures et de riches encadrements un livre de chœur où il représenta entre autres choses l'Apparition du Christ à la Madeleine. Encouragé par les éloges qu'on lui prodigua, il peignit l'histoire de la Femme adultère d'après un tableau du fameux Tiziano Vecellio. Peu de temps après, Don Giulio, en allant d'un monastère à un autre, se rompit une jambe. On le conduisit, afin qu'il fût mieux soigné, au monastère de Candiana. Il y resta quelque temps sans guérir, peut-être parce qu'il était maltraité par les religieux, non moins que par les médecins.

En apprenant cette nouvelle, le cardinal Grimani obtint du pape la permission d'attacher Giulio à sa maison. Notre artiste quitta alors l'habit et, dès que sa jambe fut guérie, se rendit auprès du cardinal qui remplissait les fonctions de légat à Pérouse. Il lui enrichit un Office de la Vierge de quatre magnifiques miniatures, et un Épistolaire de trois sujets tirés de la vie de l'apôtre saint Paul. L'une de ces dernières miniatures a été envoyée en Espagne. Don Giulio fit encore pour le cardinal une Piété et un Crucifix, lequel, après la mort de Grimani, est tombé en la possession de Messer Giovanni Gaddi, clerc

de la chambre. Tous ces ouvrages mirent Don Giulio en grande réputation à Rome, et furent cause que le cardinal Alexandre Farnèse, qui a toujours aidé et favorisé les gens de mérite, le prit à son service. Don Giulio, aujourd'hui parvenu à une extrême vieillesse, n'a jamais abandonné ce seigneur et lui a fait une multitude de précieuses miniatures dont je ne mentionnerai ici qu'une partie, attendu qu'il serait presque impossible de les passer toutes en revue. Nous citerons d'abord une Vierge portant l'Enfant Jésus, entourée d'une foule de saints et de personnages, parmi lesquels on remarque le pape Paul III agenouillé, qui paraît vivant. Il ne manque également que le souffle et la parole aux autres figures. Ce petit tableau fut envoyé en Espagne à l'empereur Charles-Quint, qui en fut émerveillé.

Don Giulio couvrit ensuite de miniatures, pour le même cardinal, un Office de la Vierge, écrit par l'habile calligraphe Monterchi. Notre artiste voulut déployer dans cet ouvrage tout son savoir. Il y apporta donc tout le soin et toute l'application imaginables, et produisit avec le pinceau des choses que l'on aurait crues impossibles.

Don Giulio divisa son travail en vingt-six petits sujets placés deux par deux, l'un en regard de l'autre. Chaque miniature est renfermée dans un encadrement orné de figures et de fantaisies en rapport avec le sujet. Comme tout le monde ne peut voir ces petits chefs-d'œuvre, je crois utile de les décrire ici succinctement. Aux matines, un encadrement d'enfants renferme l'Annonciation; en face,

Isaïe converse avec le roi Achaz. — Aux laudes, un encadrement de métal contient la Visitation de la Vierge; en face, la Justice et la Paix s'embrassent. —A primes, on voit la Nativité du Christ; et en face, Adam et Ève mangeant la pomme fatale dans le Paradis terrestre. Les deux encadrements sont pleins de personnages et d'animaux. — A tierces, Clovio a figuré l'Apparition de l'ange aux pasteurs; et en face, la sibylle Tiburtine montrant à l'empereur Octavien la Vierge et l'Enfant Jésus dans le ciel. Les encadrements sont composés de figures variées; derrière sont les portraits d'Alexandre le Grand et du cardinal Alexandre Farnèse. — A sextes, notre artiste a peint la Circoncision. Sous les traits de Siméon on reconnaît le pape Paul III. Dans cette composition sont introduits les portraits de la Mancina et de la Settimia, dames romaines d'une beauté ravissante. En face est le Baptême du Christ. — A nones, on voit le Christ adoré par les mages, et en face, Salomon visité par la reine de Saba. Le bas des encadrements représente la Fête de Testaccio avec toutes les livrées du cardinal Farnèse. Les figures sont moins grandes que des fourmis. Cet ouvrage, dans sa petitesse, est si parfait, qu'il est permis de le considérer comme l'une des grandes choses que l'homme puisse exécuter et voir. — A vêpres, la Fuite de la Sainte-Famille en Égypte est en face de la Submersion de Pharaon dans la mer Rouge. — A complies, le Couronnement de la Vierge dans le ciel se trouve vis-à-vis du Couronnement d'Esther par Assuérus. — Avant la messe de la Vierge est un

ornement peint dans le genre des camées, représentant l'Ange Gabriel annonçant le Verbe à Marie. Les deux sujets sont le Christ porté par la Vierge, et la Création du ciel et de la terre. — En tête des Psaumes de la pénitence est la Bataille où Urie Éthéen fut mis à mort par l'ordre de David ; en face est David pénitent. Les encadrements sont composés de gracieux petits grotesques. — Mais quel étonnement n'éprouvera-t-on pas en regardant les Litanies où les lettres des noms des saints forment le plus capricieux assemblage ! Sur la marge supérieure, notre artiste a figuré, dans une gloire céleste, la Très-Sainte Trinité accompagnée des anges, des apôtres et des saints. La marge latérale est occupée par la Madone et par toutes les bienheureuses vierges. Sur la marge inférieure se déroule la Procession du *Corpus Domini,* telle qu'elle a lieu à Rome avec les officiers armés de torches, avec les évêques et les cardinaux, et avec le pape portant le Saint-Sacrement au milieu de sa cour et de la garde des lanciers, tandis que le château de Sant'-Agnolo joue de tous ses canons. Cette composition frappe de stupeur l'esprit le plus disposé au merveilleux. — Au commencement de l'Office des Trépassés sont deux sujets : le Triomphe de la mort sur les rois et sur les peuples, et la Résurrection de Lazare. Derrière on aperçoit la Mort combattant avec quelques cavaliers. — L'Office de la Croix présente Jésus crucifié ; et en face, Moïse et le Serpent d'airain. — L'Office du Saint-Esprit montre les langues de feu descendant sur les apôtres ; et en face, la Construc-

tion de la tour de Babylone par Nembrod. Cet ouvrage coûta neuf années à Don Giulio ; il fut exécuté avec tant de soin et d'application, qu'il est, pour ainsi dire, hors de prix. En effet, il serait impossible de réunir plus d'originalité dans les ornements, dans les attitudes des figures qui couvrent ces pages, que l'on serait tenté d'attribuer à une main divine plutôt qu'à une main mortelle. Les personnages, les fabriques et les campagnes sont si admirablement en perspective, que, de près comme de loin, ils produisent l'illusion la plus complète. Les mille espèces d'arbres qui embellissent les paysages sont si parfaitement rendues, qu'elles semblent appartenir au Paradis. Enfin notre artiste déploya dans ce travail une science profonde du dessin et une remarquable entente de la composition ; ses costumes sont si riches, si variés et si gracieux, qu'on les croirait le fruit d'une intelligence supérieure à celle de l'homme ; aussi peut-on affirmer que Don Giulio a surpassé dans son art les anciens et les modernes, et qu'il a été de nos jours un petit et nouveau Michel-Ange.

Don Giulio peignit, pour le cardinal de Trente, un petit tableau d'un telle beauté, que ce seigneur en fit présent à l'empereur Charles-Quint. Plus tard, Don Giulio exécuta une Madone et un portrait du roi Philippe que le même cardinal de Trente donna à Sa Majesté Catholique.

Un autre tableau de notre artiste, représentant la Vierge, l'Enfant Jésus, sainte Élisabeth, le petit saint Jean et d'autres figures, fut envoyé en Es-

pagne à Rigomes par le cardinal Farnèse. Ce seigneur possède aujourd'hui un saint Jean-Baptiste dans le désert, peint par Don Giulio, qui reproduisit le même sujet pour le roi Philippe. Une Piété qu'il fit ensuite fut donnée par le cardinal Farnèse au pape Paul III qui ne voulut jamais s'en séparer (1). — Un David coupant la tête de Goliath fut offert par le même cardinal à Madame Marguerite d'Autriche qui l'envoya au roi Philippe, son frère, avec un pendant du même auteur où l'on voit Judith qui tranche la tête d'Holopherne.

Il y a longtemps déjà, Don Giulio demeura auprès du duc Cosme quelques mois, durant lesquels il lui fit des ouvrages dont les uns furent envoyés à l'empereur et à divers seigneurs, et dont les autres restèrent entre les mains de Son Excellence Illustrissime qui conserve de lui, entre autres choses, un petit portrait du Christ copié d'après une tête très-ancienne qui a appartenu jadis à Godefroi de Bouillon, roi de Jérusalem. On dit que cette image est celle qui ressemble le plus à la véritable effigie du Sauveur.

Don Giulio peignit, pour le duc Cosme, une Madeleine au pied d'un Crucifix et une Piété. Nous avons dans notre collection le dessin de ce dernier sujet, et, de plus, une Vierge debout parlant à son fils, et entourée d'un chœur d'anges et d'âmes du purgatoire qui se recommandent à elle. Mais revenons au seigneur duc : il aima toujours beaucoup le talent de don Giulio dont il rechercha les ouvrages avec empressement. Sans le respect qu'il avait

pour le cardinal Farnèse, il ne l'aurait certainement pas laissé partir lorsque, comme nous l'avons dit, il le tint quelques mois à son service à Florence. Le duc possède encore un Ganimède enlevé par Jupiter changé en aigle, peint par Don Giulio, d'après le dessin de Michel-Ange qui appartient aujourd'hui à Tommaso de' Cavalieri. Son Excellence doit en outre à notre artiste un saint Jean-Baptiste assis sur un rocher, et plusieurs portraits admirables.

Don Giulio fit une Piété pour la marquise de Pescara, et une copie exacte de cette composition pour le cardinal Farnèse qui l'envoya à l'impératrice, femme de Maximilien et sœur du roi Philippe. Le même cardinal donna à Sa Majesté Impériale un charmant petit paysage renfermant Saint-Georges qui tue un Serpent; mais ce tableau est loin d'égaler le Trajan que Don Giulio exécuta pour un gentilhomme espagnol qui l'offrit à Maximilien.

Pour le cardinal Farnèse, Don Giulio conduisit à fin deux autres petits tableaux représentant : l'un, le Christ nu avec la croix en main; et l'autre, le Christ, la croix sur l'épaule, mené par les Juifs au Calvaire, et suivi par la Vierge et par les Maries dont l'affliction serait capable d'émouvoir un cœur de rocher.

Sur deux grandes feuilles destinées à un missel du cardinal Farnèse, Don Giulio figura un Christ enseignant la doctrine de l'évangile aux apôtres; et un Jugement universel si admirable, si prodigieux, que je tiens pour certain qu'il est impossible, je ne dis pas de faire, mais de voir ni d'imaginer une plus belle miniature.

Plusieurs des ouvrages de Don Giulio, et surtout l'Office de la Vierge dont nous avons parlé plus haut, renferment des figurines dont la mesure n'excède point celle d'une très-petite fourmi, et cependant les moindres détails y sont aussi exactement exprimés qu'ils pourraient l'être dans des figures grandes comme nature. Ajoutons que Don Giulio a produit une multitude de portraits aussi ressemblants que s'ils avaient été faits de dimension naturelle par le Titien ou par le Bronzino. Dans ses encadrements, il a semé des figurines nues et costumées, peintes dans le genre des camées, que, malgré leur petitesse, on prendrait pour d'immenses géants, tant est grand le talent de Don Giulio.

J'ai jugé à propos d'écrire la vie de cet artiste, pour le faire connaître à ceux qui ne peuvent ou ne pourront voir ses ouvrages qui appartiennent presque tous à de hauts seigneurs et à de puissants personnages; je dis presque tous, parce que je sais que quelques particuliers possèdent de la main de notre miniaturiste de magnifiques portraits d'amis ou de maîtresses; mais peu importe, car il suffit que ses productions ne soient pas livrées au public comme les peintures, les sculptures et les édifices des autres artistes.

Maintenant, bien que Don Giulio soit parvenu à un âge très-avancé, et songe sérieusement à mériter, par de saintes œuvres, le salut de son âme, il ne laisse pas de s'occuper continuellement de son art; il vit tranquillement et au milieu de l'abondance dans le palais des Farnèse, où il montre avec

une rare courtoisie ses ouvrages à tous ceux qui vont le visiter (2).

Beaucoup d'écrivains ont affirmé que la miniature et la mosaïque avaient été les seuls représentants de notre art à travers les premiers siècles du moyen-âge, si ce n'est pendant la plus grande partie de sa durée. Nous croyons cette assertion erronée, et l'exagération nous semble ici évidente. Les monuments de la mosaïque et de la miniature ont été plus généralement conservés, et devaient l'être par une foule de raisons faciles à saisir ; voilà tout ce qu'on devait en dire. Et sans insinuer ou sans nettement poser en fait que le double exercice du mosaïste et du miniaturiste avait donné naissance à l'art moderne du peintre, on devait se contenter de nous apprendre que l'histoire des premiers développements de notre art, à partir de l'époque chrétienne, devait surtout se chercher dans les travaux subsistants de la mosaïque et de la miniature. En effet, c'eût été là un aperçu utile et sain que personne n'eût contesté.

L'étude des vicissitudes de notre art, dans ces époques lointaines et négligées, peut plus aisément se poursuivre, surtout en présence des œuvres de la miniature conservées et classées dans les bibliothèques ; nous nous y sommes livrés avec un grand intérêt, et non pas peut-être sans quelque

profit. Nous aimerions consigner ici tous nos documents et les idées générales qu'ils suggèrent, mais nous ne le saurions faire d'une manière convenable; il faudrait écrire un livre entier dont le fonds serait, à notre avis, plus facile à trouver que la forme, et qui surtout exigerait un temps et un espace que les engagements et les limites de notre publication nous refusent. Nous croyons donc bon de prendre un parti, et de n'ouvrir qu'à moitié nos mains pleines. Si, plus tard, il nous est loisible d'agir avec plus de liberté, nous ne ferons point défaut à l'occasion. On peut, sans trop d'arbitraire, diviser l'histoire des monuments de la miniature en deux grandes séries, l'une se rapportant à la pratique et aux affections des artistes d'Orient, et l'autre à celles des peuples occidentaux. Bien que partout, dans notre livre, nous nous soyons conformés à la traditionnelle notion qui nous montre nos arts issus essentiellement de la transmission byzantine ou constantinopolitaine, c'est le côté exclusivement byzantin de la miniature que nous renonçons à envisager et à poursuivre. Nous aimons mieux, et nous croyons que nos lecteurs nous en sauront gré, nous tourner entièrement vers les origines immédiates de nos écoles modernes; et, à défaut d'autres monuments existants et se classant dans un ordre chronologique, suivi et abondant, nous préférons voir dans cet aperçu succinct des œuvres de la miniature occidentale les préludes des ateliers de l'Italie, de la France, de l'Allemagne, de l'Angleterre et des Pays-Bas. Nous signalerons plus parti-

culièrement les monuments français, et nous nous appuierons surtout sur ceux qui peuvent se passer en revue dans les bibliothèques de Paris, qui sont d'ailleurs plus riches en ce genre que toutes celles du reste de l'Europe. Ceci entendu, nous prions nos lecteurs de se reporter, à défaut d'autres explications générales, à tout ce que nous avons pu donner à comprendre touchant les allures de la peinture chrétienne dans nos notes sur Arnolfo di Lapo, sur Margaritone, et sur les maîtres verriers et mosaïstes.

Nous l'avons déjà dit, les premières origines de l'art moderne doivent se chercher dans l'obscurité des catacombes ; en effet, c'est dans ces demeures souterraines, consacrées à la mort et à la prière, sur la pierre sanctifiée des chapelles et des tombeaux, et sous les inspirations les plus grandes qui furent jamais, que les artistes chrétiens commencèrent à tracer ces linéaments grossiers, irrécusables témoins de leur enthousiasme et lisibles symboles de leurs croyances.

Toutefois, les manifestations de l'art chrétien ne furent pas long-temps confinées dans l'étroite et sombre enceinte des cryptes. La mémorable décision prise par Constantin leur ouvrit l'empire romain pour théâtre. Cependant on a eu tort de dire que l'abjuration de Constantin et la promulgation de la religion chrétienne aient spontanément investi les peuples d'un art nouveau, original, et contrastant dans ses formes et ses inspirations avec l'art désormais abandonné de l'antiquité païenne.

Il n'en fut rien; et c'est là une de ces banalités historiques qu'aucun monument ne justifie, que tous au contraire démentent.

Les circonstances dans lesquelles le christianisme naquit n'ayant pu mettre à sa disposition une technique nouvelle, les inspirations chrétiennes furent long-temps contraintes à se mouvoir dans les formes et les motifs traditionnels de la gentilité. Nous avons déjà sondé les causes qui privèrent, à son avénement, la religion nouvelle des précieux éléments qui eussent assuré dès lors, à ses tentatives dans nos arts, ce caractère de grandeur et de propriété qui plus tard les distingua d'une manière si éminente. L'art chrétien, malgré son intime vitalité, a affecté, pendant les siècles de sa jeunesse, les symptômes extérieurs de déclin et de dépérissement dans lesquels s'est évanoui l'art antique; c'est particulièrement dans les grands ouvrages en mosaïque de Rome et de Ravenne, dans les peintures des catacombes et les miniatures des vieux manuscrits qu'on peut apprécier le style de l'art chrétien durant la période qui précéda le règne de Constantin, et pendant les premiers siècles qui suivirent l'établissement du christianisme. Ces documents nous fournissent la preuve que la peinture et la sculpture, si l'on excepte quelques rares intentions bibliques, substituées aux intentions mythologiques, reproduisent constamment l'art antique dans toutes ses parties. Partout on retrouve ces personnifications familières aux anciens, et à l'aide desquelles ils exprimaient depuis si long-temps, non-seulement leur

sujet principal, mais encore ses attributions les plus délicates, et jusqu'aux localités et aux heures du jour. Les attitudes, les costumes, l'arrangement des accessoires et le jet des draperies sont identiques. La profonde connaissance de la valeur expressive de chacun des traits de la figure humaine pour traduire les caractères différents, la méthode architectonique ou le calcul de la distribution des figures dans l'espace donné, le sentiment de la noblesse et de la grâce des mouvements, tous ces moyens enfin d'expression et de vie, toutes ces idées d'ordre et de convenance que ne perdit jamais l'art antique, même dans sa dégradation finale, passèrent entièrement dans l'art chrétien. Dans le tissu même de ces œuvres primitives des écoles chrétiennes, dans leur coloration et leur facture, on saisit encore les affections et la marche des décorateurs de l'antiquité. Le coloris large, les teintes blondes et rompues, l'exécution solide et pleine de corps des peintures chrétiennes de ces temps, pourraient les faire confondre avec les peintures retrouvées à Pompeï. Cependant, en gardant la mesure convenable, on peut avouer qu'à toutes ces qualités héréditaires se mêle déjà l'élément nouveau de l'inspiration chrétienne ; à la rigueur même on pourrait concéder que cet élément nouveau est assez fort pour ébaucher en traits généraux le caractère fondamental que l'art chrétien revêtira plus tard. En effet, malgré la déplorable décadence des moyens et des idées dans laquelle s'exercèrent ces artistes primitifs, on voit poindre quelques-unes des données principales que

développèrent avec tant de force et d'éclat leurs glorieux successeurs du xve et du xvie siècle. Attentivement et consciencieusement envisagées, non dans leurs formes, non dans leur aspect, mais dans leurs entrailles, ces œuvres religieuses ont une volonté et une tendance qui les séparent déjà des œuvres profanes; elles ont quelque chose de solennel, de simple; qualités, il est vrai, encore essentiellement antiques, mais que ne partagent plus au même degré, peut-être, les productions païennes de cette époque. Elles se distinguent surtout par une austère et indéfinissable dignité dans l'attitude et le caractère des personnages, genre de mérite dont on devait être d'autant plus frappé alors qu'on n'était distrait ni par le charme de l'exécution, ni par les détails accessoires. L'idée fondamentale était là dans toute sa grandeur et dans toute sa simplicité; c'est sous ce rapport, sans doute, plutôt que sous celui de leur solidité matérielle, que le Ghirlandaio disait, après avoir vu les anciennes mosaïques de Rome, que c'était là la vraie peinture pour l'éternité; c'est aussi sous ce rapport qu'elles parurent à Raphaël dignes de l'inspirer plus d'une fois, et notamment dans sa Dispute du Saint-Sacrement et dans ses fameux cartons d'Hamptoncourt. Arrêtons-nous maintenant sur les différents modes de représentation que les premiers essais des artistes chrétiens firent prévaloir; c'est là une recherche intéressante et qui nous conduira à une distinction qui n'a point encore été faite, et qui cependant est d'une haute valeur pour la compréhension de l'art moderne.

L'unité de l'Église, pour s'étendre et s'universaliser, puisa aux sources les plus opposées ; sa large hospitalité accepta, pour les pacifier et les fondre, les affections les plus hostiles et les instincts les plus contradictoires [1]. Si l'on réfléchit seulement un moment aux profonds contrastes que présentaient alors entre elles l'éducation juive et celle des autres peuples de l'empire, on comprendra combien l'Église dut avoir de peine et combien il lui fallut de sagesse pour discipliner sous une règle commune ses premiers néophytes. Aussi l'Église, dans sa patience maternelle, dut-elle attendre que ses enfants en discord se façonnassent à l'union, et laissa-t-elle au temps et à l'habitude le soin d'assouplir leur humeur et d'user leurs querelles. Dans le domaine des idées, l'esprit juif et l'esprit grec, les deux représentants suprêmes de l'antiquité intelligente, lui donnèrent surtout à faire. Leur lutte manqua la dissoudre. Tout en les surveillant, l'Église sut ne pas les comprimer ; tout en les redoutant, elle sut les laisser agir. Son équilibre fut parfait, et maintenant que nous connaissons la haute harmonie et la rigoureuse autorité que cet équilibre lui permit d'atteindre, c'est un bien curieux spectacle que de démêler ses originaires désordres et ses primitives complaisances. Dans nos arts comme en toutes choses, comme dans les mœurs et les croyances, le génie grec et le génie juif furent aux prises, et, ne pouvant se vaincre, furent obligés de s'unir.

[1] C. Grüneisen. *Les Raisons et les limites de la haine de l'art dans les trois premiers siècles après J.-C.* Tubingen, 1831.

On peut donc, à l'époque à laquelle nous avons cru nécessaire de remonter pour embrasser mieux l'ensemble de l'histoire de l'art moderne, signaler deux tendances bien distinctes, deux écoles, si ce mot convient : la première en date, et nous dirons tout à l'heure pourquoi, issue du polythéisme antique et de la donnée homérique; la seconde découlant du monothéisme patriarcal et de la donnée biblique. Nous allons les suivre rapidement dans leurs doubles productions. Les païens convertis au christianisme furent les premiers à l'œuvre. En effet, voués par leur éducation au culte de la forme, habitués à ce que l'art leur rendît tout sensible, ils durent éprouver le besoin de se représenter la divinité nouvelle plus tôt que ceux qui avaient quitté la religion juive pour suivre celle du Christ, et à qui les dogmes de leur ancien culte interdisaient sévèrement les images. Les païens convertis (*ex gentibus*), portés à tout idéaliser, représentèrent donc le Christ d'une manière tout à fait conventionnelle, comme un jeune homme d'une beauté parfaite, aux formes molles et suaves, élégantes et féminines, et d'ailleurs imberbe comme leur Apollon et leur Mercure. Les affections voluptueuses du milieu social où ils vivaient se traduisirent dans cette occasion grave avec une telle complaisance et une telle obstination, qu'après bien des clameurs, les chrétiens d'origine juive (*ex circoncisione*) leur opposèrent un type contradictoire du Christ. C'est cette image si connue, au visage allongé, aux joues amaigries, à l'expression grave et mélancolique, à la barbe

fendue et aux cheveux longs, séparés sur le front en deux masses, tombant sur les épaules; cette image qui repose, dit-on, sur une tradition de ressemblance réelle, était à elle seule, en fait d'art, une significative réaction; il s'ensuivit de fougueuses et de longues controverses, sur toutes les questions de laideur et de beauté, de sérénité et de tristesse qui enflammèrent les docteurs les plus exercés et les plus respectés de l'église. Ce type fut en définitive maintenu. Il était trop conforme aux actions du Christ, et à l'idée qu'on devait naturellement avoir de lui, pour qu'il en fût autrement; aussi le retrouve-t-on dans tous les grands travaux de la mosaïque. Et, sans insister ici davantage, on peut saisir combien fortement un nouvel élément d'impression était acquis à l'art de l'avenir. Ce n'était pas peu de chose, en effet, que d'avoir jeté dans la sereine et idéale poétique de la Grèce ce contraste inattendu et cette sanctification de la laideur et de la souffrance physique, rehabilités par l'expression morale. Qu'on sonde bien ceci. Tout l'art du moyen-âge, tout l'art moderne sont là.

La vierge Marie fut d'abord représentée sous l'aspect d'une Romaine, encore jeune, toujours seule, assez ordinairement debout, la main sur la poitrine, et les yeux levés vers le ciel. Ce ne fut guère que vers la fin du cinquième siècle (après le concile d'Éphèse tenu en 431) qu'on la peignit assise sur un trône portant l'Enfant Jésus sur ses bras ou sur ses genoux.

Les anges apparaissent sous la figure de jeunes

gens, vêtus de la tunique et de la toge romaine; dans les monuments les plus anciens ils sont toujours représentés sans ailes, et quelquefois tenant à la main de longs bâtons assez semblables au sceptre antique. Dès cette époque, les artistes attribuent déjà à saint Pierre une tête ronde, la barbe et les cheveux crépus; le masque de saint Paul est allongé, sa barbe longue et pointue.

Les autres apôtres, les prophètes et les patriarches, toujours sous le costume romain, ne sont point encore caractérisés chacun d'une manière spéciale et constante.

Enfin la personnification de l'Église est offerte sous la figure d'une matrone romaine, ayant la Bible dans sa gauche et donnant la bénédiction de sa droite.

Comme pour le Christ, on rencontre encore ici deux images, deux types différents, l'un relatif aux chrétiens-juifs et à saint Pierre; l'autre aux chrétiens-païens et à saint Paul.

Abstraction faite des purs symboles, tels que le monogramme du Christ [1], la croix, l'ancre, le vaisseau, la lyre, la palme, le poisson, la colombe, l'agneau, la vigne, etc., etc., qu'on figura d'abord, mais qui appartiennent à peine au domaine de l'art; il y a tout un cycle de représentations allégorico-bibliques que les artistes de ces temps reculés avaient l'habitude de traiter.

[1] F. Münter. *Symboles et représentations de l'art des premiers chrétiens.* Altona, 1825.

Au Nouveau-Testament on emprunta d'abord les paraboles; la plus fréquemment choisie était celle du bon pasteur. La raison s'en conçoit facilement. Mieux qu'aucune autre elle exprimait d'une manière toute générale l'idée du Sauveur dont on hésitait encore à donner le portrait. D'ailleurs, dans cette allusion frappante, tout nouveau converti entrait personnellement dans la scène et se comparait volontiers à la brebis égarée et ramenée au bercail [1].

Après la régénération spirituelle, l'immortalité de l'âme. Le thême qui l'exprimait devait être un de ceux auxquels les artistes primitifs devaient aussi s'appliquer de prédilection. Aussi de très-bonne heure et fréquemment on rencontre l'histoire du prophète Jonas englouti par la baleine, et rendu vivant au bout de trois jours.

Dans un sens pareillement symbolique, on traitait beaucoup d'autres sujets de l'Ancien-Testament, Abraham sacrifiant son fils Isaac, et le prophète Élie montant au ciel sur un char de feu, lisibles images de la mort et de l'ascension de Jésus-Christ. Vient après, dans l'ordre chronologique, une suite de faits historiques depuis la création; puis le Christ lui-même est montré enseignant et bénissant au milieu de ses apôtres, ou debout sur la montagne. Plus tard on l'asseoit sur un trône entre saint Pierre et saint Paul, ces deux colonnes de l'Église catholique. La représentation des quatre Évangélistes, entourés de leurs symboles et occupés

[1] Aringhi. *Roma subterranea novissima.* I, p. 203.

à écrire l'évangile, n'est pas beaucoup plus ancienne [1].

En général, comme nous l'avons déjà dit, les scènes empruntées au Nouveau-Testament, qu'on a adoptées les premières, sont toujours celles auxquelles on pouvait donner un sens allégorique, comme l'eau changée en vin aux noces de Cana, et le Lazare ressuscité, exprimant la régénération de l'esprit et la résurrection de la chair. C'est après que vinrent les miracles attestant le pouvoir surnaturel et divin du Christ, tels que la guérison des aveugles, des paralytiques, des démoniaques, de l'hémorroïsse et le repas des quatre mille hommes [2].

La représentation de la naissance de Jésus-Christ, de l'adoration des mages, de la Pâque, date à peu près de ce temps; mais c'est bien plus tard qu'on se décida à traiter les motifs dramatiques et lamentables de la passion.

Telles ont été, en sommaire, la marche et la production de l'art chrétien primitif; on n'y observe aucun élan ni aucun dépérissement notable jusque vers le milieu du sixième siècle, tant en Orient qu'en Occident. Mais, à partir de cette époque, il se manifeste une différence remarquable dans les œuvres pittoresques de ces deux régions. L'assujettissement des Goths par Justinien, et l'invasion des Lombards, le peuple le plus destructif et peut-être le plus cruel

[1] Ciampiani, *Vetera monumenta*, etc.

[2] Joh. Georg. Müller. *Représentations allégorico-symboliques dans le sanctuaire des églises chrétiennes, depuis le cinquième siècle jusqu'au quatorzième* (1835).

qui soit descendu du Nord, jetèrent l'Italie dans une longue anarchie et dans une pauvreté extrême qui dut restreindre l'exercice de l'art et en abâtardir davantage le caractère. Plus ou moins, et par des causes analogues, les autres contrées occidentales partagèrent la misère et les vicissitudes délabrantes de l'Italie. Dans l'empire d'Orient, au contraire, à Constantinople surtout, l'art se maintint sous les bonnes influences du glorieux règne de Justinien, et, sans progrès comme aussi sans déclin, il put produire dans la méthode accoutumée, et avec une notable habileté, des œuvres importantes. Cependant ce règne de Justinien, où en presque toutes choses on affecta de se montrer fidèle aux traditions exclusivement antiques, vit poindre les premiers symptômes de l'art byzantin. Une certaine sécheresse dans les contours, une maigreur toute particulière dans les formes, un allongement fantasque dans les proportions, une roideur arbitraire dans les plis, une aigreur inconcevable dans le coloris, et un emploi exorbitant de la dorure, sont les premiers et lisibles préludes de cet art étrange auquel, comme nous l'avons déjà dit dans notre commentaire sur Arnolfo di Lapo, aucun nom ne paraît convenir précisément, et que toute définition embrasse mal.

Comme notre France alors sortait à peine de ces temps où elle n'était encore qu'une province romaine, on peut, avec quelque probabilité, supposer que les travaux d'art exécutés sont la domination mérovingienne (de 486 à 752), et sous l'impulsion

toute latine de Grégoire de Tours, et des quelques grands hommes de l'ordre sacerdotal qui civilisèrent et adoucirent la race conquérante; on peut supposer, disons-nous, que les travaux d'art conservèrent exclusivement le caractère antique. Ces produits, on le pense bien, ne durent probablement être ni nombreux ni d'une grande valeur. La sauvagerie importée par la conquête et l'abrutissement des populations vaincues avait gagné même les communautés religieuses, seuls centres capables de former et d'abriter les praticiens de l'art jusqu'au treizième siècle. Dans cet abaissement des intelligences même les plus cultivées, les traditions et les acquisitions anciennes durent s'oblitérer. Ce qui est certain au moins, c'est que jusqu'ici aucun manuscrit orné de peinture et d'origine française n'a été trouvé qui fût antérieur au règne de Charlemagne.

En Angleterre, où le christianisme n'envahit la race saxonne que vers l'an 600, on voit, vers le milieu du huitième siècle seulement, apparaître une peinture presque entièrement étrangère aux données antiques et purement barbare. Toute trace de l'importance de la physionomie humaine et de l'entente organique des formes du corps y est absente. Toute largeur d'exécution, toute distinction de la lumière et de l'ombre y ont complètement disparu. Un trait aigu, probablement obtenu par la plume, en tout cas inintelligent et mécanique, mais plein d'une insignifiante fermeté et d'une propreté désespérante, y circonscrit une enluminure simple et

locale, fournie par des couleurs sans corps, et dont la transparence semble avoir été le seul mérite qu'on pût alors imaginer.

Après vint l'époque plus heureuse de Charlemagne. Le long règne de ce grand homme (768-814) releva le moral des peuples occidentaux. Sous son influence, les beaux-arts reçurent une impression nouvelle dans toute l'étendue de la domination franque. Charlemagne voulut que le soin d'inspecter les églises et les peintures fît partie de la mission des envoyés royaux qui parcouraient ses provinces. Il détermina, dans ses capitulaires, le mode de contribution à fournir pour les ouvrages de peinture. Partout il stimulait les artistes et les évêques, et non content d'exercer son zèle dans ses propres états, il se rendait encore le protecteur des arts auprès des rois étrangers, et s'efforçait de les propager au loin comme une des gloires et un des bienfaits du christianisme. Il ne nous reste guère, après un laps de mille ans, de débris authentiques de ce que Charlemagne et ses successeurs immédiats firent exécuter de grand. Ce qui n'a pas été enseveli sous les ruines des édifices eux-mêmes a péri par l'action dissolvante du climat. Cependant, à défaut des importantes compositions qui couvraient les murs des temples et les lambris des palais, nous avons d'inappréciables manuscrits ornés de miniatures, entrepris par les ordres de Charlemagne. Nous citerons l'Évangéliaire que l'on conserve dans la Bibliothèque privée du Roi au Louvre. Il ne saurait exister la moindre incertitude sur l'authenticité de ce

précieux monument. On lira sur les deux dernières pages de cet in-folio des vers latins de l'époque contemporaine indiquant qu'il a été exécuté par l'ordre de Charlemagne et de son épouse Hildegarde. Il y a aussi à Paris un autre Évangéliaire de ce temps. (Bibliothèque Royale. Supplément latin, n° 686.)

Ces documents et d'autres encore [1] prouvent que le caractère primitif de la peinture chrétienne, c'est-à-dire le caractère antique, avait été conservé assez fidèlement. Toutefois, dans quelques parties, dans le type de certaines têtes, dans les motifs roides et maigres des plis, dans l'emploi du vermillon et du bleu non rompu, dans les hachures d'or des draperies et le ton verdâtre des chairs, on ne peut méconnaître l'influence byzantine dont nous avons parlé plus haut. Cette influence est plus manifeste ici que dans les miniatures de la célèbre bible conservée dans le cloître de Saint-Calixte à Rome. En tout cas, cette bible n'a point été faite par les ordres de Charlemagne, comme l'ont, bien à tort, prétendu, Montfaucon, d'Agincourt, et tous les historiens de l'art.

L'influence byzantine que nous constatons dans ces œuvres occidentales est facile à expliquer. Constantinople était alors regardée comme le centre de l'industrie, du goût et de la science. Des témoignages irrécusables établissent que Charlemagne communiqua constamment avec la cour byzantine. Malgré

[1] Voyez D'Agincourt. Rumohr, *Recherches italiennes*, I, 166.— Dibdin, *A biographical, antiq. chr. tour in France and Germany*, t. I, p. 165.— Colomann Sanstl. *Dissertatio in aureum SS. Evangeliorum cod.*, etc.

cela, pourtant, l'origine barbare de l'ouvrier se trahit dans ces travaux en bien des points. On ne peut attribuer qu'à elle l'énormité des mains et des pieds, leurs doigts longs et courbés en dehors vers les pointes, la grosseur démesurée des têtes, et la brutalité de la façon, toutes choses en contradiction avec les types sveltes et l'exécution fine affectés par les maîtres byzantins.

Les grands travaux de réparation ordonnés par Adrien Ier, et les fondations entreprises par Léon III, furent les premiers fruits de la paix donnée à l'Italie et à l'Église romaine par Charlemagne. Ce fut alors qu'on exécuta, dans une salle du palais de Latran, la grande mosaïque dont on voit encore aujourd'hui d'assez beaux restes sur la place même de Saint-Jean-de-Latran, à Rome. On reconnaît sans peine dans l'ordonnance du sujet, dans la figure du Christ et dans celles de saint Pierre et de saint Paul, les traditions primitives de l'art chrétien. On y remarque de la pureté dans les contours, et quelques efforts pour rendre les ombres et les demi-teintes. Mais, pour juger combien fut rapide la décadence de l'art chrétien relevé un instant, on n'a qu'à voir les mosaïques de l'église de Sainte-Praxède, qui, bien que postérieures de quelques années seulement, sont comme un prélude de la barbarie des trois siècles qui suivirent.

Vers la même époque on cessait de travailler dans les catacombes, et l'attente de ce qui devait arriver l'an 1000, paralysant de plus en plus l'activité des peuples, arrêta quelque temps toute production.

Les œuvres d'art ne reparaissent en effet qu'à partir du XIe siècle.

Cette mystérieuse terreur de l'an 1000, dans lequel on croyait alors que le monde allait finir, exerça sans doute une influence salutaire. L'élan imprimé aux esprits, quand l'appréhension en fut passée, dut compenser, du reste, les malheurs qu'elle avait causés. Nous soupçonnons, par l'étude que nous avons faite des monuments de l'art, que la sagesse des peuples ne fut, dans cette circonstance, qu'à moitié en défaut. Ces monuments attestent que cette époque redoutée vit céder l'art du monde ancien, et nous sommes portés à croire que, si l'on considérait avec attention le mouvement opéré alors dans toutes les autres directions de l'esprit humain, on trouverait un résultat analogue. L'âge moderne nous semble dater de cette époque : autant qu'on peut saisir dans le cours des temps et la complication des choses, le point délicat où une nouvelle civilisation commence réellement à s'appartenir et à dégager suffisamment ses principes et ses germes combattus et étouffés dans la dissolution d'une civilisation expirante, ce point de l'an 1000 sera choisi. Vers l'an 1000 donc, l'art du monde ancien, conservé et propagé pendant tant de siècles, et depuis long-temps vivant et marchant, de plus en plus affaibli, s'abîma décidément. Mais, même dans sa dégradation dernière, toute inouïe qu'elle paraisse, il ne fut point dénué de toute mission. Cette mission, il l'a remplie dans toute son étendue : elle consistait à servir d'intermédiaire entre les traditions de l'art

antique et les inspirations primitives de l'art chrétien destiné à recueillir et à faire valoir cet héritage. Ce qui tomba dans l'automne séculaire de l'an 1000 éleva le sol, et féconda les racines du grand arbre dont nous avons vu au XVIe siècle mûrir les plus beaux fruits.

A partir du XIe siècle, les artistes ne cherchent plus à donner à leurs figures cette solennité inerte et cette dignité froide d'autrefois. Aux conceptions retenues de l'art antique dont le sens était perdu succède toute la fantaisie de l'art moderne. Mais l'indépendance de l'esprit et la largeur du champ jettent d'abord l'affranchi dans tous les écarts de l'inexpérience, et le plus grand effort ainsi que la plus belle prérogative de l'homme est de bien faire dans sa liberté. Rien ne surpasse l'étrangeté des premiers essais des artistes modernes quand, pour en finir avec la pâle allusion et les thêmes imposés, ils cherchèrent à traduire la vie réelle et à exprimer leur pensée originale; s'exerçant en quelque sorte à parler avant que la langue ne fût faite. Pour se rendre intelligibles, ils recoururent à toutes les exagérations de l'impuissance : attitudes violentes, membres disloqués, contrastes sauvages, expression emphatique, choix baroque. Si l'on excepte quelques figures du Christ et de Dieu le Père, dont on venait d'aborder enfin la représentation, et pour lesquelles l'esprit modérateur de l'Église intervint sans doute, toutes les productions de ces temps sont entachées de ces défauts énormes. Les artistes avaient ouvert l'Apocalypse, et puisaient à l'envi des inventions fantastiques et bizarres à cette source abondante et popu-

laire. Les anciens ajustements sont abandonnés, et le costume contemporain recouvre tous les personnages, hormis quelquefois les plus importants, où les draperies antiques sont conservées. On commence à fouiller dans leurs plis plus étroits et plus collants les formes du corps. On adopte généralement ce nouveau type de visage dont le xe siècle avait commencé à produire quelques exemples isolés. L'ovale en est très-arrondi et largement évasé, surtout vers la partie inférieure. Les yeux et les traits manquent de proportion et de longueur, et les yeux sont trop ouverts et hagards. Le nez est droit et court, surtout dans les peintures italiennes. Sa pointe et les narines, vues de face, forment souvent trois demi-cercles égaux. On le joint à la bouche par un trait. Les commissures des lèvres plongent vers le bas. Hors d'Italie, les proportions du corps, si ce mot peut s'employer en cette circonstance, sont étirées d'une façon incroyable, surtout à l'endroit des jambes, qui se terminent, pour rendre cette singularité plus flagrante, par des pieds d'une petitesse hors de toute raison, et sur lesquels l'attention est appelée par une chaussure du noir le plus cru. Les mains sont également petites [1].

[1] A l'appui de ces considérations sur la marche de l'art, et en dehors des sources et des documents que nous avons cités en avançant, on peut consulter les différents manuscrits que nous allons indiquer. Mieux que tous autres, à notre connaissance, ils peuvent éclairer la critique et renseigner les artistes. Voir, sur la continuation entière de l'art antique en Italie, un Évangéliaire de la Bibliothèque Sainte-Geneviève à Paris, écrit en 714 et 732; figures et mouvements antiques, nulle trace d'or, aucun accessoire barbare; proportions plutôt courtes qu'allongées. — Sur la barbarie radicale

Dès le onzième siècle, la France, où les Capétiens avaient ramené, avec plus d'ordre, plus d'activité et de richesses, produisit, dans toutes les sortes d'ouvrages familiers à cette époque, les monuments les plus dignes d'attention [1].

Mais le monument le plus curieux de ces temps, et qui, par son mérite et sa singularité, donne une idée assez complète de l'époque, est une Apocalypse, écrite à la vérité dans les commencements du douzième siècle, avec un long commentaire, et les pro-

de l'art anglo-saxon, un Évangéliaire de la Bibliothèque Royale (in-fol., suppl. lat., n° 693); sans avoir la même richesse, il a le même caractère que le fameux *Cutbert's book*, conservé au Musée Britannique, et écrit vers le milieu du septième siècle. Selon une vieille inscription, saint Willibrod, l'apôtre des Frisons, qui mourut en 730, l'apporta en France; il est donc probable qu'il a été écrit dans la première moitié du huitième siècle.— Sur la fusion normale des données barbares avec les données antiques, l'Évangéliaire de l'empereur Lothaire (840 à 855), volume in-4°; une Bible latine in-f° (manusc. lat., n° 1); un Psautier in-4°, écrit par les ordres de Charles le Chauve, entre 842 et 869, par Luithart, conservé dans la cathédrale de Metz jusqu'en 1674, et donné à cette époque à Colbert; un Sacramentarium in-4° (suppl. lat., 645), commandé, suivant le comte Bastard, par Drogo, fils naturel de Charlemagne et évêque de Metz, en 855; un Évangéliaire d'une grande richesse (suppl. lat., 689. — Sur l'influence accidentelle des errements anglo-saxons sur les œuvres françaises, un Évangéliaire in-f° (suppl. lat., 664); un Évangéliaire grand in-4° (manusc. lat, 257); un Évangéliaire grand in-4° (St-Germain, lat., 664).— Sur l'abandon de la donnée antique en Italie, et la définitive invasion du goût barbare en ce pays, un manuscrit de Térence, grand in-4° (manusc. lat., n° 7899).

[1] On peut voir, à cet égard, et comme pouvant servir d'échantillon de l'ancienne manière dégénérée : un Missale de l'église de Saint-Denis (suppl. lat., n° 666), exécuté dans le onzième siècle; une Bible latine, 2 vol. gr. in-fol. (manusc. lat., n°s 8, 2; une Bible latine, 4 vol. gr. in-fol. manusc. lat., n°s 6, 1, 2, 3, 4,) de la première moitié du onzième siècle; et enfin un Missale, pet. in-fol., de la seconde moitié du même siècle (Saint-Germain, lat., n° 697).

phéties de Daniel. C'est un volume in-fol., d'une grandeur médiocre, qui se trouvait autrefois dans une église de Saint-Sevère du département des Landes; la richesse et la beauté de ses miniatures le mettent hors de ligne entre les manuscrits de cet âge, dont il résume tous les caractères.

En Angleterre, au contraire, les guerres des Danois, et les affreuses calamités au milieu desquelles s'assura la conquête de Guillaume et se fonda la féodalité normande, tinrent les peuples trop occupés pour que l'art si tranquille de la miniature pût faire quelque progrès ou réaliser quelque ouvrage d'un peu de conscience et de valeur. Les monuments de l'Angleterre, dans cette période, sont, évidemment et de beaucoup, plus grossiers et plus barbares que ceux de toutes les autres nations [1].

En Allemagne, la miniature ne fit quelques progrès que sur la fin du onzième siècle. Il ne semble pas que la lutte acharnée de Grégoire VII et de Henri IV ait été en rien favorable à la pratique de cet art. Sous le long règne du malheureux empereur, l'Italie et l'Allemagne, sans cesse aux prises, échangèrent tous les fléaux de la guerre, et ne s'empruntèrent rien pour l'accroissement des arts de la paix. Le temps n'était pas encore venu pour ce précieux commerce qui aide à faire religieusement accepter dans l'histoire ces époques de tourmentes et de désastres. Nulle influence heureuse d'un peuple

[1] Voir, à la Bibliothèque Royale, un Évangéliaire, pet. in-fol. (suppl. lat., n° 600); et un Évangéliaire (St-Victor, n° 458).

sur l'autre, si ce n'est l'exaspération de leur brutalité propre; quoique l'Allemagne eût versé tout entières ses populations sur l'Italie, il n'en vint aucune inspiration utile. L'art abject de Byzance, sans la moindre modification, montre seulement ses affections surannées et retardataires dans les productions germaniques d'alors. Entre tous les ouvriers occidentaux, les Allemands seuls conservent, dans ce siècle, l'exécution gouachée des époques précédentes, et ne font voir que bien rarement quelques ouvrages empreints encore du coloris lumineux et blond que nous avons attribué à la primitive manière franque [1].

Les Pays-Bas, qui étaient tantôt sous la souveraineté française, tantôt sous celle de l'Allemagne, se ressentirent de l'influence de ces deux peuples [2].

Le point culminant de la barbarie et de l'insignifiance de l'art en Italie est aussi ce commencement du onzième siècle. Quoique, durant cette époque orageuse, les villes d'Italie eussent accru leur pouvoir et leur importance, aucune influence heureuse ne se fit sentir dans l'art. La Bibliothèque Royale

[1] Voir, à l'appui de la première remarque, un Missel in-fol. (suppl. lat., n° 641), qui date du commencement du onzième siècle, et qui, selon une notice qu'on trouve à la page 48, a été exécuté dans le couvent de Prum, dans les Ardennes, par un moine nommé Wiking; et, à l'appui de la seconde, un Sacramentarium de saint Grégoire, de la première moitié du onzième siècle (Oratoire, n° 35), orné d'un grand nombre de miniatures, dont l'origine allemande ne peut être révoquée en doute, puisqu'on trouve les noms allemands des mois et des saisons dans le calendrier, tels que *hornung* (février), *lencimanoth* (printemps), *wintermanoth* (hiver). Le monument le plus important est un Évangéliaire in-4° (La Vallière, n° 55).

[2] Voyez un manuscrit des Considérations morales de saint Grégoire sur le livre de Job, in-fol. (Sorbonne, n° 267).

ne possède pas de manuscrits italiens de ce temps, mais ailleurs les monuments abondent pour prouver que, si l'on excepte l'Angleterre, l'art peut-être n'était nulle part tombé si bas [1].

Mais, à partir de 1150 à 1250, une nouvelle et heureuse impulsion se fait remarquer chez toutes les nations occidentales. A beaucoup d'égards, on peut constater ici des progrès positifs et importants. Tous les germes que nous avons vus poindre dans l'époque précédente vont décidément commencer à se développer dans celle-ci.

Il faut sans doute une attention minutieuse et obstinée pour reconnaître dans les langes de l'an 1000 l'art moderne, si faible, si timide dans ses premiers essais, que beaucoup d'observateurs se sont refusés à admettre qu'il remontât à cette période. Nous-mêmes, on peut le croire, nous nous serions épargné cette confrontation épineuse, pleine d'ennuis et d'obscurités, si nous n'avions voulu qu'en tirer cette notion isolée que l'art moderne pouvait justifier de ses premiers symptômes jusque dans ces temps reculés. A quoi bon la vaine curiosité, menant à des découvertes sans application et sans enseignement dans l'histoire de l'art? Mais

[1] Voyez un Exultet qui se trouve à Rome, dans la bibliothèque de la Minerva, et le poëme si connu de Donizo, sur la comtesse Mathilde, qui est conservé au Vatican, sous le n° 4922. Ces deux manuscrits datent du onzième siècle, et n'offrent aucune trace ni de clair-obscur ni de modelé. Voyez les gravures de d'Agincourt (peinture, pl. 55 et 66, n°s 1 et 2). On trouve d'autres exemples plus nombreux, et de plus amples renseignements dans l'excellent ouvrage de Rumohr (*Recherches italiennes*, t. I, p. 242 et suiv.).

ici, nous avons tenu à montrer, par les documents choisis avec réflexion et patience à cet effet, comment, dans les arts, chaque idée, chaque affection, se manifeste et se déroule. Rien ne s'y peut isoler absolument. Une chaîne, qu'il n'est point donné à l'esprit humain, même dans ses plus grands mouvements, de briser, tient toutes choses unies et solidaires.

Dans une longue et ténébreuse transition, dont les yeux les plus exercés distinguent mal les nuances délicates, les principes dépérissants et les principes qui naissent se tiennent long-temps embrassés. L'idée qui naît se promet bien d'en finir au plus tôt avec son antagoniste, et, dans un sens, paraît la précipiter à sa disparition; mais, dans un autre sens, elle lui prête une force qui la perpétue et l'empêche de mourir entièrement. D'un autre côté, l'idée expirante, et qui doit finir par être subalternisée à ce point qu'on la croira disparue, paralyse si long-temps l'idée nouvelle, dans le régime débilitant où elle retient sa jeunesse embarrassée, qu'elle lui ôte toujours une partie de ses espérances en compromettant sa virtualité native. De façon qu'on peut certainement dire, dans les arts, qu'aucune idée ne peut tenir entièrement toutes ses promesses, et qu'aucune ne peut être entièrement ruinée. Malgré elles, les affections les plus inconciliables se concilient; et quand elles paraissent le plus se faire la guerre et s'exclure, elles se marient davantage, et s'attachent l'une à l'autre pour ne plus se démêler.

Assurément, la critique exclusive de notre temps,

si elle se fût exercée alors, n'eût pas manqué de prédire le complet abandonnement de la donnée antique, quand l'instinct artistique des races barbares, envahissant et irrésistible, comme tous leurs autres instincts, vint se prendre avec le génie lassé des races civilisées. Il en fut cependant tout autrement. Sous la médiation du christianisme, c'est-à-dire sous la main de la Providence et l'économie du cours des choses, ces goûts différents, ces tendances hostiles, étonnés de se trouver en présence, et s'incriminant l'un l'autre, s'attachèrent pour toujours s'appartenir. L'homme civilisé reprochant au barbare sa rudimentaire ignorance, son incapacité ouvrière, la nullité de ses manifestations, son impuissance pour tout signe, pour toute image saisissable; et le barbare, avec son vague idéal qu'il ne peut encore formuler, avec son imagination nuageuse, qui n'a pas encore trouvé une langue pour la débrouiller, reprochant à l'homme civilisé sa déplorable habileté, et méprisant l'insignifiance de ses œuvres subtiles et vaines. Qu'arrive-t-il d'ordinaire dans ces conflits? L'instinct court vite à une forme qui l'aide à se faire comprendre, et à s'expliquer à lui-même. Or, toute forme est longue à créer, et, sous sa main, le barbare en trouve une toute prête. D'un autre côté, l'habileté aux abois, et qui ne sait plus où s'exercer, s'accroche à toute inspiration qui lui promet quelque aliment. L'homme civilisé vit comme il peut de l'imagination du barbare, et, dans cette inextricable fusion, un art nouveau naît, se développe, éclate, où chacun aurait peine à reconnaître

le sien, malgré l'arbitraire du nom qu'on lui donne.

Ainsi s'est produit ce que nous appelons l'art moderne, tout antique encore si on le regarde par un seul endroit.

Toujours est-il que, pendant la période dont nous nous occupons en ce moment, personne ne pourrait se refuser à admettre dans les productions de l'art la présence d'idées et d'affections toutes nouvelles. Manifestées déjà, suivant nous, précédemment, mais d'une manière peu visible, elles prennent maintenant un caractère frappant qui ne peut ne pas être aperçu. Le caprice et le drame, la fantaisie et la réalité, vivent, dans les œuvres de la miniature de ce temps, d'une vie forte et progressive. Le livre de saint Jean et les romans de chevalerie, rendus populaires par l'écriture et le récit à un point qui étonne, et que l'imprimerie n'a guère pu accroître, fournissent à l'art chrétien le merveilleux et l'action qui lui assurèrent une poésie et un mouvement particuliers; et, si ces deux grands éléments de l'art moderne répondaient aux plus hautes tendances de l'instinct artistique, ils les amenèrent encore, en agrandissant et en variant les thèmes ordinaires, à comprendre la nécessité d'une représentation plus fidèle et plus positive de la nature. Cette inclination précieuse pour les futurs progrès de l'art fut puissamment aidée d'ailleurs par un naïf entraînement vers l'histoire naturelle, fomenté par la vulgarisation toute récente des livres d'Aristote, et l'amour de la chasse, une des plus grandes passions de ces temps pleins d'ardeur et de rudesse.

Parmi l'incroyable pêle-mêle de toutes ces imaginations bizarres et arbitraires d'animaux fantastiques, suggérées par les allégories apocalyptiques et les écrits fabuleux de la chevalerie, on distingue parfois des délinéations véritablement savantes, consciencieuses et supérieures à la science générale de l'époque. Dans les indications et le jet des draperies, on s'inspirait alors habituellement des sculptures inhérentes aux édifices *anté-gothiques*, moins barbares que les œuvres de la fresque et de la mosaïque: les attitudes, dont le vice est d'être violentées, réussissent parfois à n'être que gracieusement animées; les proportions, dont le défaut est d'être d'une longueur absurde, arrivent quelquefois à n'être que délicieusement élancées; les mains et les pieds, trop petits, veulent devenir gracieux et fins; les ajustements, trop étroits, veulent devenir savants et cherchent à exprimer la forme qu'ils recouvrent. L'ovale de la tête, la distribution des places principales, le caractère particulier des sourcils élevés et purs, des yeux largement ouverts, et des narines régulières et strictement attachées, ainsi que la finesse exquise de l'emboîtement des lèvres, peuvent certainement permettre de faire remonter au sentiment et aux efforts des ouvriers obscurs du onzième et du douzième siècle, le choix et l'intelligence qui permirent plus tard à l'école florentine de réaliser les types de beauté qu'on pourrait appeler modernes, types tout à fait sympathiques, pleins d'originalité et d'allure, et qui, certes, comme impression, peuvent se soutenir avec avantage vis-

à-vis des types de la beauté antique, plus généraux, plus monotones, plus réguliers. La présence d'observations douées de justesse sur la signification de maintes particularités de l'apparence physique, et que sont venus confirmer les travaux plus ou moins positifs et certains de nos systèmes actuels, ne doit pas non plus échapper dans l'examen de ces œuvres lointaines de l'art. Le physiognomoniste et le cranologiste peuvent appuyer une partie de leurs assertions sur les aperçus naïfs de ces siècles. Enfin, pour faire comprendre l'ensemble de l'état de l'art d'alors, suivant qu'il nous a semblé, nous ajouterons que l'adoption du costume contemporain était devenue générale; les apôtres même en étaient revêtus. Puis, concurremment avec la technique délinéatoire, où la coloration est obtenue par une enluminure excessivement légère, d'une propreté et d'une transparence vraiment remarquables, s'exerce déjà une exécution toute différente: elle semble provenir des rapports établis avec les ateliers constantinopolitains par le grand mouvement des croisades. Cette exécution, qui a quelque chose de plus puissant et de plus solide, opérait avec la gouache et donnait un avant-goût des merveilles que réalisèrent plus tard, par le robuste emploi des couleurs pleines de corps et lumineuses, les écoles vénitiennes et lombardes.

En France, l'agrandissement de plus en plus prononcé du pouvoir royal et des priviléges des villes et des corporations industrielles devait agir heureusement sur nos arts. Les encouragements et les

études s'y élargirent. La fondation de l'Université, au douzième siècle, favorisa particulièrement l'exercice des miniaturistes. L'activité scholastique, dont Paris fut alors le principal centre, donna aux images une vogue immense; aucun livre ne pouvait se passer de cet ornement populaire [1].

En Angleterre, les violents désordres, durant la seconde moitié du douzième siècle et au commencement du treizième, ne favorisaient guère les arts; mais ils durent nécessairement fleurir un peu sous le règne d'Henri III, prince qui, malgré ses fautes et ses malheurs, se montra, à travers les vicissitudes de son long règne, leur protecteur intelligent. En conséquence, on trouve à la fois, dans certains monuments, la faiblesse et la décadence de la période précédente, et dans d'autres, au contraire, la plus excellente exécution, et, en outre, une beauté et une variété de tons qui ne sont alors égalées chez aucune autre nation. Les teintes rouges, brunes et vertes, sont particulièrement d'une finesse et d'une profondeur tout à fait remarquables; partout le travail est précis et délicat [2].

[1] Voir, à la Bibliothèque Royale, un fragment d'une Bible in-folio (mss. lat., n° 352); la liturgie et la chronique de la célèbre abbaye de Cluny, vol. in-folio de l'an 1188 (Saint-Martin, n° 35); à la Bibliothèque de l'Arsenal, un Livre d'heures, petit in-folio (théolog. lat., n° 165 B); et un manuscrit singulièrement précieux, dont les miniatures sont de la plus grande richesse et de la plus rare perfection; on y lit ces mots d'une écriture ancienne : « C'est le Psautier à monseigneur saint Loys..... lequel fut à sa mère. »

[2] Voir, à la Bibliothèque Royale, une Bible, 2 vol. in-fol. (mss. lat., n°s 58 et 56 B), de la seconde moitié du douzième siècle, surtout le premier

Dans les Pays-Bas, les arts fleurissent sous les règnes de princes d'un grand caractère, tels que les comtes de Flandre, Diétrich, Philippe d'Alsace et le duc de Brabant Henri Ier. Les villes s'enrichissent et fondent leur prospérité industrielle et leur éclat artistique. Dans la première moitié du treizième siècle, l'influence byzantine est remarquable; on peut l'expliquer facilement par l'occupation du trône impérial de Constantinople, de 1204 à 1261, par les comtes de Flandre [1].

En Allemagne, cette époque correspond au règne des grands empereurs de la maison des Hohenstaufen, et aux beaux jours où florissaient le *Minnesaenger*, les troubadours d'outre-Rhin. L'influence byzantine s'y fait sentir aussi, sans doute; mais beaucoup de traits prouvent qu'un art vraiment national et intime jetait alors chez ces peuples studieux des racines profondes. L'invention y est souvent libre et annonce le réveil d'un esprit original,

vol.; une autre Bible, 2 vol. in-folio (mss. lat., n° 19 et 20), du commencement du treizième siècle; à la Bibliothèque Sainte-Geneviève, une Bible, 3 vol. in-folio, monument très-saillant de la première moitié du treizième siècle, et qui, probablement, a appartenu à la cathédrale de Canterbury. Une notice qui se trouve à la fin commence ainsi : Hanc bibliotecan (?) scripsit *Manerius*, scriptor *Cantuariensis*. Plus loin il cherche encore à démontrer qu'il est né d'un mariage légitime et qu'il s'appelait proprement *Mainerus*. On voit que la personnalité de l'artiste se fait jour, et que cet habile ouvrier n'était point avare de renseignements sur son compte.

[1] Voir, à la Bibliothèque Royale, une traduction latine de l'historien Josèphe, grand in-folio (suppl. lat., n° 332). Dans quelques initiales se trouvent des représentations grotesques, comme, par exemple, un homme offrant une harpe à un âne, premiers traits de cette humeur plaisante dont les artistes flamands tireront plus tard un si grand parti dans leurs œuvres.

bien qu'il apparaisse grossier et faible encore, surtout en comparaison de celui qui se manifeste dans la poésie contemporaine, arrivée déjà à un haut point de perfectionnement et de finesse [1].

Mais, nulle part, le mouvement de l'art, pendant cette époque, ne fut plus prononcé et plus grand qu'en Italie, où les républiques s'élevaient à un haut degré de liberté, de puissance et de richesse, encore inconnu ailleurs en Europe. Différentes miniatures, entre autres un Calendarium qui se trouve à la bibliothèque du Vatican à Rome, et dont on voit des dessins dans l'ouvrage de d'Agincourt (peint., pl. 67), prouvent que l'influence byzantine régnait également en Italie, au moins dans la seconde moitié du douzième siècle. Cette influence était même encore très-générale pendant le treizième siècle, comme une foule de monuments le prouvent, et comme M. Rumohr l'a démontré dernièrement dans ses *Recherches italiennes* (tom. Ier, pag. 282) avec toute la supériorité d'une critique savante. Plusieurs miniatures de cette époque confirment pleinement cette opinion [2].

De 1250 à 1360, il y a, sous beaucoup de rapports, des changements notables dans la peinture. Les tendances *fantastico-religieuse* et *dramatico-chevaleresque* se développent de plus en plus. A côté

[1] Voir, à la Bibliothèque Royale, un Pontifical de l'archevêque Christian Ier de Mayence, de 1183, petit in-folio (manusc. lat., n° 946); et un Psautier, in-fol. du commencement du treizième siècle, exécuté à la gouache avec le plus grand soin (Oratoire, n° 32).

[2] Voyez, entre autres, un Nouveau-Testament à la Bibliothèque du Vatican, n° 39, et d'Agincourt (peint., p. 103, 12, pl. 104, 2).

des inspirations de l'Apocalypse s'introduisent peu à peu un grand nombre de sujets d'un mysticisme allégorique et emblématique, où toute la substance de la Bible est décomposée en tableaux mis en rapport tantôt entre eux, tantôt avec d'autres sujets profanes. De célèbres scholastiques mystiques, tels qu'Albert le Grand et saint Thomas d'Aquin, doivent être considérés comme ayant exercé une puissante initiative sur le choix de tous ces thèmes pleins d'allusions. A côté des grandes séries de représentations mystiques et emblématiques, il s'en ouvre d'autres moins abondantes qui servent de catéchisme et d'instruction au peuple, telles que le Miroir du salut (Speculum salvationis), la Bible des pauvres, etc., etc. La Légende des saints modernes, le roman, le poëme épique et la chronique s'exploitent de front avec l'histoire biblique. La traduction des auteurs classiques, celle surtout des poëtes dramatiques, tels que Sénèque et Térence, fournit de plus en plus aux artistes l'occasion d'exprimer à leur manière l'esprit dans lequel ces ouvrages ont été conçus et exécutés. Dans l'invention, les modèles antiques disparaissent de plus en plus; pour les sujets de l'histoire sainte comme pour ceux de l'histoire profane, pour les représentations du monde poétique comme pour celles de la vie réelle, tout est naïvement et franchement emprunté à l'époque contemporaine.

En Italie, l'art prend à beaucoup d'égards une marche différente de celle des autres pays occidentaux; nous l'examinerons plus tard, en peu de

mots; ce qui suit ne s'applique donc pas à elle.

Dans les monuments des premiers temps de cette période, les miniaturistes empruntent tour à tour aux sculptures anté-gothiques, et gothiques; mais bientôt après les dernières prévalent et sont les seules qui soient consultées. Dès lors s'établit dans le galbe de toutes ces figures élancées, roides et violentées du style anté-gothique, des mouvements ondulés et des contours ondoyants dont la forme d'un S très-allongé exprimerait assez bien la physionomie. Les membres sont moins grêles, leur dessin moins défectueux. Les rotules et les gémeaux s'indiquent avec l'exagération nerveuse qu'on retrouve dans les figures des vases grecs de style *archaïstique*. L'ovale du masque se remplit mieux, et prend plus de grâce. Pour vouloir rendre les doigts plus souples et plus élégants, on arrive à faire les mains beaucoup trop grandes. Aux observations typiques et générales se mêlent quelques aperçus particuliers et intimes. Bien que chaque tempérament ait, en quelque sorte, le chiffre qui l'exprime dans la forme convenue de quelque trait, comme un grand nez courbé pour rendre l'homme méchant, et la lèvre grimaçante et riant d'un rire forcé pour traduire la bassesse morale, on distingue évidemment quelque tentative de portrait. Avec une plus grande prétention d'atteindre à la souplesse et à la grâce, l'ornementation touffue et enroulée apparaît. Les encadrements sont ordinairement empruntés à l'architecture gothique, les coins en sont garnis de monstres fantastiques qu'on loge aussi

capricieusement jusque dans les lettres initiales.

Maintenant, avant d'aborder l'examen des produits de la miniature pendant le quatorzième siècle chez les différentes nations dont nous nous occupons, nous devons dire que les monuments les plus importants auront fort bien pu nous échapper. Le catalogue du comte de Bastard n'atteint qu'au treizième siècle. Le hasard seul a été notre instructeur et nous nous sommes guidés, comme nous avons pu, dans nos recherches.

Par le développement toujours croissant du pouvoir royal et l'établissement des états-généraux en France, Paris, comme capitale, acquit une importance de plus en plus grande, et devint décidément le centre des sciences et des arts pour tout le royaume. Paris était si célèbre surtout par son école de miniaturistes, que Dante [1] en fait mention dans son grand poëme; aussi les principaux ouvrages de ce genre, durant cette époque, appartiennent à Paris et à la France en général [2].

[1] *Purgatorio*, chant XI.

. . . . . non se' tu Oderisi,
L'onor d'Agobbio e l'onor di *quell' arte*
Ch' alluminare è chiamata in Parisi?

[2] Nous avons examiné les monuments suivants : une traduction française de l'Apocalypse (manusc. franç., n° 7013), vol. in-folio, écrit vers 1250, et plein d'intérêt en ce qu'il montre parfaitement la transition entre le treizième et le quatorzième siècle; un manuscrit sur les miracles de la sainte Vierge, in-8° (manusc. franç., n° 7987), écrit vers 1266; un Psautier, grand in-8° (suppl. lat., n° 636), écrit vers 1300, très-précieux et d'une grande richesse; la Vie de saint Denis, 3 vol. grand in-8° (manusc. lat., n°s 7953-55), ornés d'un grand nombre de miniatures, d'une grande finesse,

L'Angleterre jeta dans ces temps les fondements de sa constitution, et accomplit les plus belles actions de sa vie romantique et chevaleresque; mais ses plus grands rois étaient trop occupés d'augmenter leur puissance militaire; la noblesse et le clergé poursuivaient trop exclusivement leurs buts ambitieux; la bourgeoisie, enfin, n'avait pas assez d'importance pour que les arts pussent prendre leur essor. Les monuments anglais, à la vérité peu nombreux, que nous connaissons de cette époque, sont inférieurs à ceux de toutes les autres nations, et ne montrent guère qu'une imitation grossière de la manière et du style de l'école française [1].

Pour les Pays-Bas, cette époque fut pleine de

et écrits sous Philippe V, dit le Long, qui régna de 1316 à 1322; les Vœux du Paon, poëme français, grand in-8° (suppl. franç., n° 254, 19), achevé en 1340, comme il est dit p. 188, dans un poëme où Jacques de Langhion de Loheraine se nomme comme auteur; le Roman de la Rose, in-folio (manusc. franç., n° 6985), écrit en 1365, et, selon une notice de Flamel, secrétaire du roi Charles V, entrepris pour le frère du roi, le duc Jean de Berry, qui vivait de 1340 à 1406, et dont on voit à la fin le nom écrit de sa propre main. Les vignettes ne sont pas d'une grande finesse, mais les têtes sont pleines de physionomie et d'individualité.

[1] Voyez, à la Bibliothèque Royale, la Vie des Ermites, petit in-folio (manusc. franç., n° 7331). Ce volume, qui date de la fin du treizième siècle, est écrit en français; mais la langue française, à cette époque, était très-répandue en Angleterre, dans les Pays-Bas, à Naples, surtout dans les cours et parmi la noblesse. Dans tous ces pays on fit exécuter des manuscrits en langue française, et on se tromperait singulièrement si on attribuait à des artistes français tous les manuscrits qui existent dans leur langue. L'origine anglaise du manuscrit en question est indiquée par une vieille inscription qui se trouve sur l'avant-dernière page : « Cest livre est de Phi-« lippe de Coucy, duchesse Dirlande, comtesse Doxenfodz, » et par une recette pour faire de l'eau-de-vie, qu'on lit sur la dernière page et qui est en vieux anglais.

guerres et de troubles; mais dans le comte Guido et les ducs Jean Ier et Wenzel, la Flandre et le Brabant possédaient des princes éclairés qui aimaient les arts et, sous leur règne, les villes, par suite des priviléges antérieurement et nouvellement accordés, acquirent par le commerce et l'industrie une puissance et une richesse presque égales à celles des républiques italiennes; les conséquences heureuses qui en résultèrent sont faciles à remarquer. Les miniatures des Pays-Bas sont exécutées dans le style, les principes et les procédés de l'école française; cependant elles se distinguent éminemment par la plus louable recherche de l'expression et des contrastes, et par une préoccupation plus grande de la couleur et de l'effet. La Bibliothèque Royale de Paris ne possède pas de miniatures des Pays-Bas de cette époque; nous en avons vu à la Bibliothèque des anciens ducs de Bourgogne à Bruxelles, entre autres un Psautier, petit in-folio (n° 8070), écrit vers 1300.

Bien qu'à la même époque aussi les villes d'Allemagne aient augmenté leur importance et construit les admirables cathédrales gothiques de Cologne, de Strasbourg, de Fribourg, etc., on voit que les désordres et les troubles intérieurs paralysent l'essor de l'époque précédente, et amènent une décadence dans l'art qui les empêche de faire en peinture des progrès aussi rapides que la plupart des autres nations de l'Europe. Les monuments germaniques de ce temps ressemblent bien, en général, aux monuments contemporains de la France et des Pays-Bas, mais ils leur sont très-inférieurs sous le rap-

port de l'invention et sous celui de l'exécution [1].

En Italie, où les républiques sentaient chaque jour grandir leur prospérité et s'élargir leur avenir, on voit l'art byzantin se maintenir davantage. Jusqu'en 1300, ce n'est plus qu'à grande peine qu'on trouve éparses quelques marques de l'influence du style gothique déjà régnant souverainement chez les autres peuples occidentaux. L'art byzantin sembla même se raviver dans les travaux de quelques maîtres vraiment dignes de ce nom par leur conviction, leur talent et leur caractère. Le Vasari nous a entretenus de quelques-uns d'eux, des Margaritone d'Arezzo, des Cimabuë, des Taffi, des Gaddi de Florence, des Duccio de Sienne, encore purement byzantins, mais donnant la main à l'art moderne qui par leurs efforts consciencieux va venir jeter quelque vie et quelque grâce aux types traditionnels que leurs prédécesseurs leur avaient légués sous une forme immobile; mais, bientôt après, l'Italie se lance dans un mouvement parallèle à celui de la France et des Pays-Bas. L'influence byzantine cède, et des affections plus libres et plus originales se manifestent comme partout ailleurs en Occident; la peinture se retrempe dans l'observation et le sentiment de la réalité. La gouache devient d'un emploi général. Par les ressources qu'elle offre à l'ouvrier, cette exécution était plus en rapport que l'enluminure avec toutes les nécessités et toutes les difficultés de son travail de plus en plus varié et ambitieux. Lorsque, durant

[1] Voyez le célèbre manuscrit des Minnesaenger, grand in-4°, de la fin du treizième siècle (manusc. franç., n° 7266).

le quatorzième siècle, les données gothiques dominèrent dans la sculpture et dans l'architecture, le génie énergique et inventif de Giotto imprima à la peinture une tendance nouvelle et toute particulière. Cette tendance, basée sur une étude plus libre de la nature, en empruntant à l'époque contemporaine tout le costume et l'accessoire, et en visant principalement au dramatique, avait bien, sous ces rapports, des points de ressemblance avec la manière qui s'était manifestée dans les autres écoles, et qui, dans quelques cas isolés, avait déjà fait apparition auparavant en Italie; mais elle surpassait cette dernière en clarté et en beauté par un caractère plus énergique, et cependant par une exagération moins grande dans l'expression des têtes, par un maniement plus gracieux et plus ingénieux des gestes, enfin par un sentiment plus exquis des masses et des lignes de la composition. Dans les masques de ses personnages bien proportionnés, Giotto introduisit un nouveau type pour lequel des yeux étroits et longuement fendus, un nez long et droit et un menton étroit, sont des traits caractéristiques. Le dessin des autres formes du corps est faible et n'atteint la justesse que dans les indications les plus générales. Cette manière de Giotto fut adoptée dans la plus grande partie de l'Italie, quoique avec des nuances différentes, et régna pour ainsi dire sans rivale jusqu'à la fin de la période qui nous occupe [1].

[1] Voyez, à la Bibliothèque Royale, le manuscrit très-riche et très-beau d'un Psautier, volume in-folio (suppl. franç., n° 1132 *bis*), qui montre d'une

De 1360 à 1410 s'opère la définitive transition de l'art conventionnel à l'art individuel. Le sentiment du vrai naturel amène celui du beau pittoresque. L'étude consciencieuse fournit la plus grande variété dans le champ des représentations profanes. Pour les personnages saints, une nouvelle configuration du masque s'établit. Le célèbre maître Guillaume de Cologne en produit les plus nombreux et les

façon frappante à quel point les miniatures de cette époque ressemblent aux grands monuments contemporains. La peinture à la gouache est d'une sûreté et d'une délicatesse admirables, et ses produits, protégés par un vernis d'un éclat suave, sont d'une conservation excellente. Deux hommes ont dû concourir à l'exécution de ces ouvrages. A partir de la p. 72 B jusqu'à la p. 174, les miniatures sont faites d'une main plus libre et plus originale; on y reconnaît la manière giottesque avec les changements qu'avait introduits Simone Memmi de Sienne. Voyez encore un manuscrit du roman Tristan, dans le style giottesque, écrit en français, dans la seconde moitié du treizième siècle, et entrepris par les ordres de la cour Angevine de Naples; un Miroir du salut (Speculum salvationis), petit in-folio, qui se trouve à la Bibliothèque de l'Arsenal (manusc. théolog., nº 384), exécuté, selon la préface, en 1324, de caractère florentin, et rappelant à plusieurs égards les tableaux de Taddeo Gaddi, élève principal de Giotto. Ce volume contient cent soixante miniatures qui se distinguent par la simplicité et la noblesse de la composition, par une foule de motifs gracieux, par les mouvements heureux des mains et des pieds, par la précision et la fermeté du travail. Voyez, également à la Bibliothèque Royale, une Bible, petit in-folio (suppl. franç., nº 632 B *bis*), qui rappelle l'école de Sienne, et notamment Simon Memmi; un acte de fondation de l'ordre du Saint-Esprit, par le roi Louis de Sicile, in-folio (La Vallière, nº 36 *bis*), écrit en français et orné de très-belles miniatures dans le style giottesque qui, comme ce monument le prouve, avait même pénétré en Sicile vers la fin de cette époque; les œuvres de saint Thomas d'Aquin, en italien, de la première moitié du quatorzième siècle, in-folio (fonds Régent, nº 7241); un Livre d'heures, petit in-folio (suppl. lat., nº 132), moitié en latin, moitié en italien, du dialecte vénitien, exécuté à peu près vers 1400, et intéressant en ce qu'il donne une idée de l'état de la peinture contemporaine à Venise.

plus caractéristiques exemples. Dans le costume, le principe pittoresque l'emporte sur le principe plastique. Les dessous sont indiqués par le ton et par le clair-obscur plus que par le trait. Les plis s'écrivent désormais sous leur véritable aspect de souplesse et de mobilité. Les dessins, naguère arrêtés à la plume et sèchement coloriés, se transforment peu à peu en tableaux pleins d'harmonie et uniquement exécutés au pinceau. Les fonds dorés ou compartis en échiquier sont remplacés d'abord par les artistes flamands, naturellement enclins au paysage, par l'indication de la localité, indication où se montrent enfin les premiers essais de la perspective linéaire et aérienne. A l'exception du rouge de cinabre et du bleu entier qu'on trouve encore souvent, les couleurs sont claires et délicatement rompues. L'exécution en grisaille devient populaire.

En France et dans les Pays-Bas, les miniaturistes continuent leurs progrès sous la protection particulière qu'ils trouvent chez les trois fils du roi Jean de France, Charles V, roi de France, le duc Jean de Berri, et Philippe le Hardi, duc de Bourgogne et souverain de la Belgique. Les sommes que ces trois amis zélés de la littérature consacrèrent à l'exécution des manuscrits ornés de miniatures sont très-considérables pour le temps. Les relations entre la France et les Pays-Bas étaient, à cette époque, tellement fréquentes que les artistes de ces deux pays peignaient souvent en commun. Jean de Bruges est notamment cité comme premier peintre du roi Charles V. Les miniatures flamandes et françaises,

à quelques points près, se ressemblent fort. Nous donnons cependant le premier rang aux œuvres flamandes, qui se distinguent par une abondance plus grande d'inventions originales, par la variété et la physionomie des têtes, par la grâce des mouvements, et par leurs emprunts de plus en plus heureux et hardis à la vie de tous les jours, et aux contrastes de tristesse et de gaieté, de beauté et de laideur, d'activité et de repos, qu'elles présentent; leur coloris est clair, animé, et pourtant harmonieux; l'exécution, quoique toujours précise, est solide et empâtée. Chez les Français, l'invention est moins riche, les têtes sont moins vivantes et souvent conçues dans un esprit de routine qui ne permet pas aux artistes d'en différencier assez les traits. Les miniaturistes français donnent alors à leurs personnages ce nez démesurement long, d'une forme disgracieuse, et dont on n'explique pas l'adoption pleine d'entêtement dans ce temps où en toutes choses on cherchait à progresser, à mieux voir et à mieux faire. Leurs motifs sont pleins de grâce, mais assez monotones; leur coloris froid et sans aucune splendeur; leur exécution timide et peu nourrie, mais, en revanche, d'une finesse et d'une délicatesse dont on ne peut guère se faire idée en dehors de la présence de leurs résultats. Faut-il expliquer cette infériorité des artistes français, dans cette phase encore très-honorable cependant pour notre école, par quelque préoccupation artistique dont la trace nous échappe, ou par la différence d'état où se trouvaient les deux pays : la Flandre florissant d'un côté, riche

et reposée ; la France se débattant dans les désastres de l'invasion anglaise [1] ?

Les miniatures d'Angleterre et d'Allemagne, pendant cette époque, sont proprement des imitations de celles de la France et des Pays-Bas.

Quant à l'Italie, la marche de la peinture y est différente. Le style giottesque y reste encore dominant. Cependant, soit sous le rapport de la conception, soit sous celui de l'étude de la nature, on voit apparaître quelques tendances plus avancées ; elles sont surtout représentées à Florence par l'Orcagna. A Sienne, Taddeo di Bartolo réussit à rajeunir les types primitifs de l'art chrétien sous la forme giottesque, et à donner à ses têtes l'expres-

[1] Voyez, à la Bibliothèque Royale : une Bible historiée, in-folio (mss. franç., n° 6829 *bis*), ornée de cinq mille cent vingt-quatre vignettes d'un travail précieux et exécutée en 1361, qui a appartenu à Philippe le Hardi ; et un Bréviaire, 2 vol. in-8° (suppl. lat., n° 700), écrit vers 1380. Selon une notice de Flameel, secrétaire du roi de France Charles VI, celui-ci fit présent de ce manuscrit au roi Richard II d'Angleterre ; mais, après la mort de Richard, son successeur, le roi Henri IV d'Angleterre le donna à son oncle, le duc Jean de Berri, qui le transmit enfin à sa nièce, la nonne Marie de France. Les vignettes sont exécutées avec la plus grande finesse et ont beaucoup de ressemblance avec celles de la Bible historiée dont nous avons parlé tout à l'heure. Le monument principal de la peinture néerlandaise de cette époque est un volume in-fol. (mss. franç., n° 8392), qui renferme une traduction française des voyages de Marco-Polo, et de six autres voyageurs célèbres de cette époque. Il a été exécuté sous le règne de Philippe le Hardi, dont le portrait se trouve sur la page 226.

Pour se faire une idée de la miniature en France, voyez à la Bibliothèque Royale : un Rational des divines offices, petit in-fol. (mss. franç., n° 7031), exécuté en 1374 pour le roi Charles V ; du Roi Modus et de la Reine Ratio, in-fol. (mss. franç., n° 632, 12), portant à la fin la date de 1379, et surtout un Psautier, petit in-fol. (suppl. franç., n° 2015), entrepris par les ordres du duc Jean de Berri ; et un Livre d'heures, in-8° (La Vallière,

sion d'une profonde piété. A Padoue, Jacopo d'Avanzo, heureux aussi dans l'expression, améliore le dessin de l'ensemble et traite avec plus de soin les fonds d'architecture. Les miniatures italiennes de cette époque portent le même caractère que les grandes peintures contemporaines à fresque et en détrempe. Les Camaldules du monastère des Anges, auprès de Florence, avaient montré, dès l'origine de leur institution, une prédilection toute particulière pour les arts du dessin; et, au commencement du quatorzième siècle, leurs ouvrages étaient déjà appréciés et recherchés dans toute l'Italie. Les plus célèbres, parmi ces artistes solitaires, furent Don

n° 127), qui a aussi appartenu à ce prince. Un grand nombre de miniatures, dans ces deux manuscrits, sont de la main de maître André Beauneveu, d'autres trahissent l'intervention de peintres néerlandais; presque toutes sont d'une finesse inouïe. Un autre Livre d'heures, in-fol. (mss. lat., n° 919), également entrepris par les ordres du duc Jean de Berri, et, d'après une notice de Flameel, achevé en 1409, est encore plus magnifique par la richesse de ses encadrements. M. le comte de Bastard croit que ce manuscrit est le Livre d'heures cité dans un vieux catalogue de 1412, publié par Barrois, sous le n° 586 et sous ce titre: « Très-grandes, très-belles et « riches Heures, très-notablement enluminées et historiées de grandes his- « toires de la main de Jaquevrart, de Hodin et autres ouvriers de monsei- « gneur. » Un riche amateur, le comte de Saint-Mauris à Paris, possède un troisième Livre d'heures, entrepris par les ordres du duc Jean de Berri, et orné de magnifiques miniatures de la main de Paul de Limbourg et de ses frères qui ont probablement aussi aidé à l'exécution des miniatures du Livre d'heures que nous venons de citer. Voyez encore le manuscrit d'une Apocalypse, in-fol. (suppl. lat., n° 165, 26), du commencement du quinzième siècle, avec une traduction en vieux hollandais, orné de beaucoup de miniatures, où, suivant les termes de l'esthétique actuelle, le naturalisme le plus prononcé se montre, et où tous les saints personnages sont positivement des portraits.

Silvestro et Don Jacopo le Florentin. Ils mirent en commun leur patience et leurs talents pour doter le couvent qui avait été leur plus chère patrie sur la terre, des plus magnifiques livres de chœur qu'on ait jamais vus. Sur les vingt énormes volumes qu'ils laissèrent en héritage à leurs frères, et qui furent tant admirés par Laurent le Magnifique et par Léon X, un seul est aujourd'hui conservé dans la Bibliothèque Laurentienne, et cet unique débris suffit pour justifier et la faveur dont jouissaient les travaux de ces deux moines, même en dehors de la Toscane, particulièrement à Rome et à Venise, et l'enthousiasme avec lequel Vasari en a parlé, et l'espèce de culte dont les Camaldules des Anges honoraient la main droite de Don Jacopo le Florentin, conservée par eux comme une relique dans un tabernacle de leur couvent. Young Ottley, à Londres, possède une série de lettres majuscules qui proviennent d'un livre de plain-chant que Don Silvestro a exécuté en 1350 pour le monastère degli Angeli. Saint-Pierre de Rome possédait jadis deux livres de chœur écrits et peints par Don Silvestro et Don Jacopo; il y en avait aussi à Venise dans le couvent des Camaldules de l'île de Saint-Michel près Murano, d'après ce que raconte Vasari. La Bibliothèque Royale de Paris ne possède, au moins à notre connaissance, qu'un seul manuscrit important, orné de miniatures italiennes de cette époque: c'est une Bible historiée (mss. franç., n° 6829) qui sort probablement de la bibliothèque de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne; le texte est français. Les

miniatures des trente-deux premières pages ont tous les caractères de l'art italien, et rappellent à quelques égards les ouvrages de Spinello d'Arezzo, sous d'autres rapports, ceux des premiers temps de Gentile da Fabriano : elles appartiennent par conséquent à la fin du quatorzième siècle. Les autres miniatures, dont le nombre total se monte à peu près à cinq mille, sont de différentes mains et d'un mérite inégal [1].

Le temps n'a épargné aucun des ouvrages exécutés par des artistes italiens du quatorzième siècle qui jouirent d'une grande célébrité, comme peintres de miniatures, tels que Oderigi d'Agobbio, qui fut l'ami de Giotto, et travailla beaucoup pour la bibliothèque du Vatican, et Franco de Bologne, qui travailla aussi à la cour pontificale, et laissa son rival bien loin derrière lui. Mais si les fragiles produits de leurs pinceaux ont disparu sans retour, leur mémoire en a été amplement dédommagée par le bon souvenir que leur a gardé le Dante, leur ami, dans ces vers du onzième chant de son Purgatoire si souvent cités :

Oh, diss' io lui, non se' tu Oderisi,
L'onor d'Agobbio e l'onor di quell' arte
Ch' alluminare è chiamata in Parisi?
Frate, diss' egli, più ridon le carte
Che pennelleggia Franco Bolognese :
L'onore è tutto or suo, e mio in parte.

[1] Voyez les dessins de ce riche manuscrit chez Camus, notices et extraits de la Bibliothèque nationale, vol. VI, p. 106.

A Sienne, l'art de la miniature est cultivé avec beaucoup de succès. Les volumes des Kaleffi et des Leoni qui sont encore conservés dans les archives de la république (*Archivio delle Riformagioni*), sont ornés de miniatures qui remontent à la première moitié du XIVe siècle, et qui sont d'une grande beauté. La plus remarquable de ces miniatures est d'un certain Niccolo di Sozzo, qui travaillait en 1334.

Maintenant nous arrivons aux premières limites du XVe siècle. Époque à jamais mémorable, et que toutes les nations de l'Europe marquèrent par les travaux les plus consciencieux et les plus ardentes recherches. Une confiance que rien encore n'était venu ni traverser, ni amortir, soutenait tous les courages, répondait à tous les espoirs, et une naïveté que rien encore n'avait pu diminuer ni pervertir écartait les folles concurrences, bridait les vanités pernicieuses. Appuyés sur les fortes bases de l'enthousiasme et du sang froid, de l'inspiration et de la patience, de la conviction et de la modestie, les artistes de l'Occident allaient dans tous les arts à la fois enfanter des merveilles, avant-coureurs des plus grands progrès, et leurs premiers gages. Sur le mouvement particulier de la peinture à cette noble époque, il y aurait beaucoup à dire. Nous en essaierons quelque chose plus tard. Pour accompagner notre revue des principaux documents de l'histoire de la miniature, il doit nous suffire ici d'indiquer que l'effort des hommes les plus habiles dans cette branche de la peinture parvint au quinzième siècle à substituer sans retour, et d'une ma-

nière aussi heureuse que décisive, le réalisme moderne au symbolisme antique. Ils tirèrent du chaos des siècles précédents tous les germes de vérité, d'expression, de grâce et de mouvement que nous avons cherché à y signaler à travers la confusion et les ténèbres de cette longue barbarie, où l'art aveugle et débile ne se reposa cependant jamais. Nous n'ignorons pas que ces artistes sont accusés aujourd'hui d'avoir ouvert à l'art, longtemps comprimé, une voie mauvaise: ce n'est donc pas sans être avertis que nous les regardons néanmoins comme ses bienfaiteurs. Nous chercherons bientôt à exposer tout ce qui sanctionne et légitime la révolution qu'ils opérèrent. Mais ici nous nous bornerons à marquer les moyens par lesquels ils y travaillèrent. Les maîtres de l'art antique, dominés par les exigences et les inspirations de l'anthropomorphisme primitif, tournent toutes leurs manifestations à l'aspect typique, à la beauté simple, au galbe balancé, à la ligne stricte, à l'expression retenue. La souffrance et la volupté, la force et la mollesse, l'enfance et la vieillesse, la beauté et la laideur, tous les termes extrêmes enfin, sont ramenés arbitrairement et suivant des canons constants et une physionomie moyenne, physionomie arbitraire qui laisse vaguement flotter l'impression. La moindre nuance, le plus léger accent suffisent aux maîtres antiques pour spécifier leurs représentations; quant au caractère, et quant au mouvement et à la coordination, le moindre calcul les satisfait; la longueur processionnelle du bas-relief ne laisse rien à désirer

à l'art antique, et toutes les combinaisons peuvent y habiter. Les maîtres de l'art moderne travaillent autrement; nourris dans des dogmes non moins obscurs sans doute, mais plus sympathiques et plus larges, ils se jettent franchement à la poursuite de toutes les réalités du monde extérieur. L'impression qu'ils en reçoivent ne cherche pas à s'amoindrir dans l'expression qu'ils en donnent. Le réel, pour eux, c'est le beau. Mais à travers leur œil sympathique, leur intelligence indépendante, et leur cœur fraternel, toute réalité se colore de ce qui doit la relever, l'anoblir au degré convenable, et si de sa nature elle résiste aux puissants réactifs que l'artiste porte en soi, il n'en vient pas moins sûrement à bout dans son œuvre, en l'y plaçant comme contraste. Les maîtres de l'art moderne cherchent donc l'apparence individuelle et non l'apparence générale, l'expression particulière et non l'expression typique, la beauté vivante et non la beauté idéale.

Cette distinction faite, nous reprenons, pour en finir, l'examen des productions de la miniature. L'Italie et les Pays-Bas, vers le commencement du xve siècle, pouvaient assurément être regardés comme les deux centres principaux des arts en Europe. Les travaux des miniaturistes y attestaient une perfection merveilleuse. Les procédés matériels, sans subir de transformations notables, furent judicieusement améliorés. La peinture à la gouache préluda à toutes les recherches et à tous les résultats qui, un peu plus tard, allaient écheoir à la pra-

tique long-temps négligée de la peinture à l'huile.

Hubert Van-Eyck (né en 1360, mort en 1426) et Jean Van-Eyck (mort en 1445), formés, selon toute apparence, dans l'école des excellents peintres en miniature de l'époque précédente, trouvèrent moyen de rendre, avec la plus saisissante vérité, la forme et la couleur de tous les objets, et d'atteindre, dans la représentation de la localité, une exactitude jusque là inconnue. Ces éminents talents des frères Van-Eyck, acquis par les études les plus assidues et les plus approfondies de la nature, et soutenus par l'emploi et le perfectionnement d'une technique nouvelle, ne déterminèrent pas seulement la tendance artistique de leur pays pendant toute cette époque, mais exercèrent encore une influence plus ou moins grande sur toutes les autres nations qui cultivèrent la peinture. En outre, leur art le plus spécial, la miniature, fut particulièrement favorisé par la prédilection de leur protecteur et de leur souverain, le duc de Bourgogne. Ce prince fit écrire un tel nombre de livres, que, selon le témoignage de David Aubert il possédait déjà, en 1443, la bibliothèque la plus belle et la plus riche de l'Europe, et qu'il laissa, à la seule ville de Bruges, 935 volumes. Beaucoup de seigneurs néerlandais suivirent son exemple. Louis de Bruges, seigneur de Gruthuyse (mort en 1492), entre autres, rassembla une excellente bibliothèque avec beaucoup de manuscrits ornés de miniatures. La masse de ces ouvrages est immense, un grand nombre en est très-remarquable.

La Bibliothèque Royale de Paris possède le monument le plus important et le plus beau que nous connaissions de la première partie de cette époque : c'est le Bréviaire du duc de Bedford, régent de France, qui entretenait des relations très-suivies avec les Pays-Bas, où florissaient alors les frères Van-Eyck, et qui épousa, en 1423, Anne, sœur de Philippe le Bon. Ce manuscrit précieux forme un volume in-8° (mss. lat., n° 82), et fut achevé en 1424. La plupart des tableaux respirent tellement l'esprit des deux frères Van-Eyck, ressemblent tellement au fameux tableau de ces artistes qui se trouve dans la cathédrale de Gand, et qui fut exécuté de 1420 à 1432, que nous n'hésitons point à croire que les deux frères Van-Eyck en soient en partie les auteurs. Trois manières assez distinctes s'y aperçoivent : la délicatesse dans les teintes, l'harmonie extraordinaire dans la couleur locale, une touche facile et libre y font reconnaître la main d'Hubert Van-Eyck. Celle de son frère Jean s'indique par une plus grande énergie dans les têtes, par une originalité plus forte dans les caractères et l'expression, par plus d'élégance dans les proportions et de pureté dans les ajustements. Le troisième collaborateur se montre plus faible, quoique son talent soit encore élevé, simple, gracieux et concordant. Comme, d'après le témoignage de Van-Mander, Marguerite Van-Eyck, sœur de ces deux artistes, a également cultivé la peinture, il se pourrait bien qu'elle eût prêté son aide à l'exécution de ce précieux livre.

Un riche particulier anglais de Liverpool, sir John

Tobin, est propriétaire d'un célèbre Missel, connu sous le nom de Bedford's Missel, parce qu'il a été fait pour le duc de Bedford, entre 1423 et 1431. Il se compose de 289 feuilles de parchemin : il est orné de 59 grandes miniatures, et d'environ 1,000 miniatures de plus petite dimension. C'est sans contredit un des monuments les plus remarquables qu'ait produits cette époque si riche en œuvres d'art. Mais, à l'exception des trois dernières feuilles, ces miniatures n'appartiennent pas à la plus belle période de l'activité artistique des Van-Eyck ; elles forment plutôt une transition de la première manière, encore conventionnelle et typique, à la seconde manière plus naturaliste des Van-Eyck. Sur ce Missel, voyez Dibdin, *a Biographical Tour*, tome III, p. 177. Seulement, il faut se défier de l'admiration du savant critique. Si, dans son zèle tout patriotique, il prétend que le Bedford's Missel surpasse en général le Bréviaire du même duc de Bedford, qui se trouve à la Bibliothèque de Paris, il se trompe beaucoup. Les miniatures de ce dernier manuscrit sont d'une finesse et d'une beauté supérieures. Les auteurs insulaires ont, en général, une indulgence et une admiration exagérée pour tout ce que possède l'Angleterre en œuvres d'art. [1]

Voyez encore le Roman de la Table ronde, 2 vol. in-fol. (mss. franç., n° 6976 et 77, de la première moitié du xve siècle). Les deux miniatures qui se

[1] Dibdin a donné des dessins d'après le Bedford's Missel, dans son *Decameron bibliographique*, tome I, p. 138, et dans ses *Reminiscences of a literary life*, tome II, p. 973.

trouvent au commencement des volumes ont malheureusement beaucoup souffert; une autre miniature, au commencement du troisième livre, est, au contraire, bien conservée : l'exécution, la composition, le choix des costumes, rappellent également le tableau des Van-Eyck, dans la cathédrale de Gand, de sorte que ces artistes ont probablement contribué à orner ce manuscrit.

Un manuscrit in-8 (mss. franç., nº 8024), dont l'exécution pourrait dater de 1450, appartient à l'école des Van-Eyck; il contient 10 miniatures de la plus grande finesse. [1]

Le fameux Bréviaire de Grimani, parfaitement conservé à la Bibliothèque de Saint-Marc à Venise, sous sa riche reliure chargée d'or et de pierres précieuses, est encore une merveilleuse collection de miniatures sortie de cette vieille école de Flandre. Les successeurs des Van-Eyck, Hemling, de Bruges; Gérard, de Gand; et Livin, d'Anvers; y consacrèrent plusieurs années : la main du premier se reconnaît facilement dans tous les morceaux qu'on peut, à juste titre, appeler des chefs-d'œuvre,

[1] Pour se faire une idée de la hauteur à laquelle l'art de la miniature était arrivé un peu après 1450 par l'influence des Van-Eyck, et jusqu'à quel point ces artistes avaient communiqué leur esprit à leurs élèves et à leurs concurrents, il faut voir la légende de sainte Catherine d'Alexandrie, 1 vol. in-fol. (suppl. franç. nº 540, 2) traduit du latin en français, en 1457, pour le duc Philippe le Bon, et orné de 34 miniatures, peintes en grisaille, et encore un manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal, 2 vol. in-fol. (Histoire, nº 202), qui renferme des traductions des ouvrages historiques de Justin, Suétone et Lucain, également exécuté en 1454, par les ordres de Philippe le Bon. Tous deux sont de la main des plus habiles émules des Van-Eyck.

et où la beauté des types, le fini de l'exécution, l'harmonie et le charme du coloris, la fraîcheur des paysages, le choix des formes et des costumes, rappellent tant de magnifiques compositions du même auteur, dispersées dans les galeries d'Allemagne et dans les principales villes de la Belgique. Les noms des trois artistes qui travaillèrent à ce Bréviaire se trouvent dans la notice de l'Anonyme du XVIe siècle, publiée pour la première fois en 1800, par Morelli, Bassano, in-8° (voir p. 78 et note 139). Les miniatures qui représentent les douze Mois de l'année, avec les occupations particulières à chaque saison, sont particulièrement remarquables par la poésie et la vérité des détails; elles sont évidemment de Hemling. Gérard, de Gand, est probablement le même que ce Gerard van der Meir, dont parle Descamps (tome I, p. 15), qui ne cite de lui aucun ouvrage important. Quant à Livin, d'Anvers, il n'en est fait mention nulle autre part. Tous les deux étaient probablement des élèves de Hemling.

Comme chez les nations romanes, produit d'un mélange de populations antiques et de peuplades germaniques, une forte influence du latin se fait sentir dans les langues, nous trouvons de même chez elles une influence de l'esprit antique dans les beaux-arts, de sorte que leurs ouvrages, malgré leurs variétés, offrent constamment une transaction, pour ainsi dire, un juste-milieu très-heureux entre l'esprit purement germanique et le génie antique. Avec le premier, elles ont de commun cet esprit de conception qu'on a nommé *réalisme* ou *paysagisme;*

mais, d'accord avec le second, elles attachent la plus grande importance à l'ensemble humain. Nous voyons donc dominer chez elles une tendance à l'*idéalisme*, c'est-à-dire le choix le plus délicat et la simplification la plus fine des formes qui conviennent le mieux à l'importance morale du sujet. En même temps les artistes de ces pays visent avec un rare succès à la beauté des formes et des lignes, à la grâce des mouvements. Si dans ces parties ils sont supérieurs aux artistes des peuples germaniques, ils sont inférieurs à ceux-ci pour la vérité des détails, pour l'exactitude dans la représentation minutieuse de la localité avec ses moindres accidents, et pour la perfection de la technique.

Parmi les nations romanes, les Italiens surpassèrent en talent et en aptitude tous les autres peuples romans, autant que les habitants des Pays-Bas se distinguèrent parmi les nations germaniques. Les églises, les princes et les communes de l'Italie, si florissantes alors, rivalisèrent dans la protection des sciences et des beaux-arts.

En Italie, Florence doit surtout être remarquée, et, à Florence la maison des Médicis. Dans un terrain si propice se développèrent vite les plus beaux talents, comme Masaccio et Fiesole. Le premier, au moyen de masses plus fortes de lumière et d'ombres, donna aux formes plus de rondeur et un caractère plus prononcé, et à l'ordonnance générale plus de clarté et de netteté. Ce fut le second qui reconnut d'abord en Italie l'importance intellectuelle et morale des traits du visage, et découvrit la variété prodigieuse

et tous les ordres d'expressions de la face humaine qui se peuvent traduire par la peinture. Sorti de l'école d'un peintre en miniature, ainsi que notre auteur nous l'apprend, Fiesole exerça d'abord son talent dans cette branche de l'art où le grand nombre de manuscrits qu'on fit faire à cette époque lui fournit une occupation très-étendue. Chez lui, les formes du corps, quoique défectueuses et inanimées dans le dessin, ont néanmoins souvent une certaine ampleur qui tend au plus beau caractère. Les motifs de ses ajustements sont un peu plus simples, mais renferment déjà tous les éléments de la majesté et de la grâce que son école développera bientôt. Sa couleur est moins harmonieuse, moins vigoureuse, moins vraie que celle des Brabançons. Son modelé, ainsi que son clair-obscur, ne sont pas très-approfondis.

Malgré le silence gardé par le Vasari sur la plupart des peintres en miniature qui florissaient à cette époque en Italie, tant dans les monastères que dans les écoles de Florence et de quelques autres villes de la Toscane, on peut conjecturer, d'après la multitude d'ouvrages de ce genre, exécutés, soit pour les missels et les livres de chœur, soit pour les manuscrits des auteurs classiques et des poëtes nationaux, que le nombre des artistes qui cultivaient la peinture dans ses rapports avec la calligraphie, ne fut jamais si considérable que dans le xve siècle. Le roi de Hongrie, Mathias Corvin [1], en entretenait à

[1] La bibliothèque que Mathias Corvin avait rassemblée à Bude s'élevait à 50,000 volumes; elle fut pillée par les Turcs en 1527.

lui seul jusqu'à trente, dont les plus célèbres sont Gherardo et Attavante, tous deux Florentins. Le premier fut d'une fécondité de pinceau bien extraordinaire, puisque, outre les nombreux ouvrages qu'il envoyait en pays étrangers, il orna de miniatures une infinité de livres pour l'église de l'hôpital Sainte-Marie, et même pour la cathédrale de Florence, d'après ce que dit Vasari dans sa biographie de Gherardo. Stefano, élève de Gherardo, abandonna la miniature pour se livrer entièrement à l'architecture, et laissa ses esquisses, cartons, livres, etc., au vieux Boccardino, qui peignit la plus grande partie des livres de l'abbaye de Florence. Nous croyons inutile de hasarder des conjectures sur les miniatures de divers manuscrits du Vatican qui appartiennent au xve siècle, et où l'on reconnaît le style florentin. La Bible de Mathias Corvin, que d'Agincourt est tenté d'attribuer à Gherardo (voir pl. 79), ne fut peinte qu'en 1492, c'est-à-dire plus de vingt ans après l'époque à laquelle florissait cet artiste, d'après Vasari. La même incertitude règne à l'égard de la grande Bible latine, dont le premier volume surtout renferme plusieurs miniatures admirables évidemment florentines, tandis que celles du second sont assez médiocres, bien que de la même école. Quant à celles qui ornent le manuscrit de la Divine Comédie, elles ne sont dignes ni du poëme ni de la réputation exagérée qu'on leur a faite.

Les monuments qui restent d'Attavante dans la bibliothèque du Vatican, dans celle de Saint-Marc, à Venise, et dans celle des anciens ducs de Bour-

gogne, à Bruxelles, suffisent pour lui assigner une place importante parmi les artistes illustres de son siècle. Ces monuments sont d'autant plus précieux, que déjà, du temps de Vasari, on se plaignait de la rareté de ses ouvrages. La seule production d'Attavante qui fût parvenue à la connaissance de Vasari était un Silius Italicus décoré de riches miniatures de la plus grande beauté, sur lesquelles il est entré dans d'assez longs détails [1]. Malheureusement on a découvert, depuis, que ces peintures n'étaient pas d'Attavante, et que Vasari avait été induit en erreur par son correspondant Bartoli [2]. C'est sur un écrit de Marcianus Capella qu'Attavante (dont le nom est écrit en tête du volume) a représenté avec tout le fini imaginable d'exécution divers sujets analogues au texte, comme les Sept arts libéraux, le Conseil des dieux, etc.; les arabesques et les fleurs l'emportent sur tout le reste. Le nom d'Attavante est également écrit sur le titre du fameux Missel [3] de Mathias Corvin, à Bruxelles. Une comparaison exacte avec le Missel nous a donné la conviction qu'un Bréviaire de l'évêque de Gran, in-folio qui se trouve à la Bibliothèque Royale de Paris (suppl. lat. n° 627), est peint de la main

[1] V. Biographie de Fra Giovan-Angelico, dernière page.

[2] Voir Morelli, *Notizia d'opere di disegno*, p. 171.

[3] Dans la miniature qui orne ce Missel, entrepris par les ordres de Mathias Corvin, on lit l'inscription suivante : Actavantes deactavantibus de Florentia hoc opus illuminavit. A. D. M CCCCL XXXV. C'est sur ce Missel précieux que les stathouders des Pays-Bas ont prêté le serment officiel depuis Albert et Isabelle, 1599, jusqu'à l'archiduchesse Christine et le duc de Saxe-Teschen, 1785.

d'Attavante. Les miniatures de ce Bréviaire sont exécutées à la gouache, avec un grand soin, et rappellent principalement les tableaux de Domenico Ghirlandaio. Tout est modelé et conduit d'une manière parfaite.

Dans la Lombardie, à Milan, l'art de la miniature trouva des protecteurs puissants, d'abord dans les Visconti, et plus tard dans les Sforza. Maître Girolamo, dont Vasari parle avec tant d'éloges, y occupa la première place. Il fut contemporain d'Attavante. La Bibliothèque Royale de Paris possède un manuscrit in-folio (mss. franç. n° 9941), qui contient la vie du célèbre Francesco Sforza : il est écrit dans le dialecte milanais, et une notice qui se trouve à la fin [1] nous apprend que ce livre a été écrit par un certain Gambagnola de Cremone, d'après les ordres du marquis Stanghe, secrétaire du duc de Milan, Lodovico Sforza, dit *il Moro*, et qu'à l'occasion de la conquête du Milanais par le roi Louis XIII, ce manuscrit a été transporté de Pavie en France. Le frontispice de la préface, le titre et le frontispice de l'ouvrage sont tellement imbus de l'esprit de Léonard de Vinci, qu'on peut conjecturer que des dessins de ce grand maître ont servi de modèle à ces miniatures. En même temps, les bords de la première page sont encadrés de si élégantes arabesques dans le goût antique, qu'on s'étonne de voir à quel degré de perfection ce genre d'ornement

[1] Voici le texte de la notice : Barthol. Gambagnola Cremon. scripsit mandato magnifico Domini Marchesini Stanghe, ducalis secretarii. Die vigesimo septemb. M CCCCL XXXX primo, et plus bas : De Pavye au roy Loys XII.

était déjà arrivé, vingt-trois ans avant que Raphaël eût créé son système d'arabesques pour le Vatican. La beauté des couleurs, la perfection et la supériorité de l'exécution annoncent un des premiers peintres en miniature. Il se pourrait très-bien que Girolamo fût l'auteur de ces admirables peintures que nous recommandons à l'examen et à l'étude des artistes.

En Ombrie, il y avait également à cette époque un grand nombre d'artistes qui se consacraient spécialement à la miniature. On trouve dans la bibliothèque Canonicale de Pérouse un manuscrit (n° 43) de la première moitié du xve siècle, dont les miniatures ont été peintes sous l'influence de Taddeo Bartolo [1].

L'allanguissement dans lequel l'école de Sienne était tombée vers le milieu du xve siècle ne paraît pas s'être étendu jusqu'aux miniatures, si l'on en juge par celles dont frère Benoît de Matera, religieux du Mont-Cassin, et frère Gabriel Mattei ou Mateo, moine siennois, de l'ordre des Servites, ont décoré les magnifiques livres de chœur, qu'on admire encore aujourd'hui dans la sacristie de la cathédrale de Sienne [2]. Immédiatement avant l'*Introït* de chaque dimanche de l'année, il y a une peinture analogue à la commémoration du jour, et il n'est guère possible de trouver une collection de tableaux qui produise une impression plus agréable et plus du-

[1] Voir surtout le Jugement dernier et le Massacre des Innocents, Rumohr, t. II, p. 312.

[2] Une partie de ces livres fut enlevée par le cardinal de Burgos et transportée en Espagne.

rable. Surtout on ne se lasse pas d'admirer les sujets qui correspondent aux journées à la fois lugubres et consolantes de la Semaine Sainte, aux fêtes de la Résurrection, de l'Ascension et de la Pentecôte, représentées dans un cadre si étroit, avec toute la verve poétique qu'il est capable de contenir; l'admiration devient encore plus vive, quand on parcourt le volume où se trouve la Procession du Saint-Sacrement, et elle est à son comble, quand on vient aux trois figures ravissantes qui précèdent le commun des Vierges martyres. Quelques-unes de ces miniatures sont très-médiocres; par exemple, celle qui est en tête de l'office du Mercredi des Cendres. En général, les types sont de la plus grande beauté (voir le Christ sortant du tombeau, au commencement du troisième volume). Les deux volumes qui correspondent au Carême renferment de charmants motifs de tableaux religieux.

Le monastère du Mont-Cassin, auquel appartenait le collaborateur du Siennois Mattei, avait été, pendant toute la durée du moyen-âge, plus riche qu'aucun autre, en religieux voués, soit à la conservation et à la multiplication des trésors classiques de l'antiquité, soit à l'exercice de l'art, en tant qu'il pouvait s'appliquer à l'embellissement des manuscrits auxquels ils consacraient tous leurs loisirs. Outre frère Benoît de Matera, on peut citer à la gloire de cette illustre colonie plusieurs artistes non moins heureusement inspirés, entre autres celui qui a décoré de miniatures si charmantes un Office de la Vierge, que l'on conserve précieusement dans

la Bibliothèque du couvent. Ces miniatures furent exécutées en 1469.

A Ferrare, les monuments de ce genre sont assez nombreux et assez magnifiques pour le disputer même à la ville de Sienne et à celle de Florence; et cependant ses collections ont été à plusieurs époques considérablement appauvries. Jadis elle pouvait montrer une série de miniatures, exécutées pour la plupart dans l'enceinte de ses couvents, depuis le moine bénédictin Serrati, qui, en 1240, orna les livres de chœur de figures pleines de noblesse [1], jusqu'à frère Jérôme Fiorini, qui, vers le commencement du xve siècle, se vouait à la même tâche dans le monastère de Saint-Barthélemi, et formait, dans son jeune disciple Cosmè, un continuateur qui devait le surpasser lui-même, et porter cette branche de l'art à un degré de perfection inouï. On peut voir encore aujourd'hui, dans les vingt-trois volumes dont l'évêque Barthélemi de la Rovere fit présent à la cathédrale, et dans les dix-huit volumes atlantiques qui ont passé de l'église des Chartreux dans la bibliothèque publique, à quel point les Ferrarais ont raison d'être fiers de la possession d'un pareil trésor, et de le placer à côté des manuscrits du Tasse et de l'Arioste. Cet immense recueil de petits tableaux religieux fut achevé vers le milieu du xve siècle.

Quoique la Bibliothèque Royale de Paris possède une foule de manuscrits ornés de miniatures fran-

[1] Ornò i libri corali di figure nobilissime. Citadella, *Catalogo de' pittori e scultori ferraresi*. Vol I, p. 1-27.

çaises de 1410 à 1450, nous n'avons point rencontré de monument important qui date de cette époque. Les grands désordres amenés par la guerre malheureuse avec l'Angleterre ne pouvaient guère être favorables. Mais, à partir de 1450 à 1500, nous avons vu une foule de miniatures qui sont de la plus grande importance pour l'histoire de la peinture en France. Ces miniatures prouvent d'abord que la peinture en France était arrivée, à cette époque, à un haut degré de perfection. Elles démontrent ensuite, à n'en plus douter, que les affections de l'art italien, basées sur une imitation intelligente et libre des modèles antiques, étaient partagées par nos compatriotes; en un mot, que ce style, qu'on connaît aujourd'hui sous le nom de *renaissance*, était aussi le nôtre dès 1460.

Les relations fréquentes et étroites que la France entretenait à cette époque, d'une part avec les Pays-Bas, d'autre part avec l'Italie, faisaient que la peinture française subissait une influence très-heureuse de ces deux contrées. L'art qui en était le résultat est sans doute inférieur à celui des Pays-Bas et à celui de l'Italie sous le rapport de l'originalité, mais il réunit à un degré fort respectable leurs qualités souvent contradictoires. Si l'art français ne peut se comparer à l'art des Pays-Bas pour la vivacité et la variété des représentations de la nature, ni pour l'énergie du naturalisme, il lui est supérieur par un style plus grand dans l'ordonnance, par des lignes mieux senties, et par un goût plus noble dans les draperies et dans les ornements.

Si, sous ces derniers rapports, il ne peut se mesurer avec l'art italien, il surpasse pourtant celui-ci par la connaissance du clair-obscur, par la perfection ingénieuse qu'il sait donner à la localité, d'après les lois de la perspective, dans ce qui regarde soit l'architecture, soit le paysage. La conception de quelques sujets bibliques est toute particulière et souvent empreinte d'une haute poésie.

Il faut distinguer en France deux écoles de miniatures : à la tête de l'une se trouve Jean Fouquet, de Tours, premier peintre de Louis XI. Les ouvrages qui se trouvent à Paris, de Jean Fouquet, sont les miniatures dont il a orné une traduction française de l'Histoire des Juifs, par Josèphe, conservée à la Bibliothèque Royale (mss. franç., n° 6891). A la fin de ce volume in-folio, on lit la notice suivante, écrite par François Robertet, secrétaire de Pierre II de Bourbon, époux d'Anne de France, fille de Louis XI : « Icy ce livre a douze ystoires. Les trois premières de l'enlumineur du duc Iehan de Berry, et les neuf de la main du bon paintre et enlumineur du Roy Loys XI, Jehan Fouquet, natif de Tours. » Une autre notice, écrite par le même Robertet, dit que ce livre est la propriété de Pierre II, duc de Bourbonnais et d'Auvergne, etc. Il en résulte que cette notice n'a été faite qu'après 1488, parce que ce seigneur ne prit le titre de duc qu'après la mort de son frère Jean II, qui eut lieu dans ladite année. Les trois premières miniatures rappellent en effet, sous tous les rapports, celles qu'on trouve dans les livres d'heures du duc Jean de Berry, que nous avons signalés plus haut,

et sont, surtout la première, des ouvrages fort remarquables de cette époque, de la main d'un artiste des Pays-Bas. Mais, à partir de la quatrième miniature, il est aisé de reconnaître une manière tout-à-fait différente : il y a, de cette manière, non pas neuf, mais onze miniatures qui annoncent dans la composition un sens artistique si profond, un style si grand, un goût si exquis, qu'elles auraient suffi pour nous faire conjecturer que leur auteur a également exécuté des tableaux de plus grande dimension, lors même qu'un écrivain allemand de la plus haute instruction dans nos arts, et dont les conseils nous ont été aussi utiles que son amitié nous est précieuse, ne nous aurait point assuré qu'il avait vu un tableau d'église de cet artiste français chez M. Georg Brentano à Francfort-sur-le-Mein [1]. Est-ce pour cette raison que Jean Fouquet est nommé, dans la notice citée plus haut, « *paintre* et « enlumineur? » Les motifs gracieux et fins y sont maniés avec une grande aisance. Ce qu'il y a de plus remarquable, c'est l'emploi heureux de la perspective linéaire et du clair-obscur, qui donne à quelques-uns de ces petits tableaux un ensemble et une tenue tout-à-fait hors de ligne, et que nous n'avons vus dans aucun autre ouvrage contemporain

[1] Ce tableau représente Étienne Chevallier, trésorier du roi Charles VII de France, avec son patron. M. Brentano possède encore quarante miniatures de la plus grande beauté, tirées d'un Livre d'heures de ce même trésorier, et qui, à juger d'après les miniatures de la traduction de Josèphe, sont aussi de la main de Jean Fouquet. Enfin, le poëte anglais M. Samuel Rogers possède dans sa belle collection, à Londres, une miniature détachée du même Missel d'Étienne Chevallier.

de ce genre. Il faut ajouter à cela que, malgré la variété extraordinaire des couleurs, tous les tons sont si bien rompus, qu'ils produisent ordinairement un effet suave et harmonieux, d'un charme tout particulier. La miniature la plus belle qui peut passer, à juste titre, pour un chef-d'œuvre, sous tous les rapports, c'est la onzième, qui représente Cyrus permettant aux Juifs de rentrer en Palestine. Quoique les guerres de religion qui survinrent en France pendant le XVIe siècle aient fait une guerre de dévastation très-radicale aux tableaux d'église, nous ne doutons pourtant pas qu'avec un peu de zèle de la part de l'administration des musées royaux, on ne parvienne encore à découvrir aujourd'hui quelques grands tableaux de Fouquet et d'autres maîtres français contemporains qui ne sont point représentés au Musée.

Il y a à la Bibliothèque Royale un nombre considérable de manuscrits qui prouvent que Fouquet a trouvé beaucoup de successeurs. Nous signalons ici, parmi leurs plus remarquables productions, la traduction française de Tite-Live, 3 vol. in-fol. (mss. franç., n° 6984), un des monuments les plus riches, en grandes miniatures, que nous connaissions. Comparées aux peintures de Fouquet, ces miniatures nous paraissent des ouvrages habilement faits, mais des produits mécaniques à qui manque totalement le cachet du maître, et qui sont dépourvus de cet esprit et de cette finesse qui distinguent cet artiste. Nous ne pouvons donc donner raison à ceux qui veulent y reconnaître la main de Fouquet.

La seconde école de miniature en France est inférieure, à quelques égards, à celle de Fouquet. Dans ses compositions, on ne trouve point cette même intelligence profonde de l'art; les têtes sont plus uniformes et moins bien dessinées. Le coloris est très-gai et très-brillant; la science du clair-obscur est poussée au plus haut degré de perfection, de sorte que les effets de lumière les plus divers, ceux du soleil, de la lune, du feu, etc., sont rendus avec le plus grand succès. Les fonds d'architecture ou de paysage sont encore plus riches que dans l'école de Fouquet et d'un fini extraordinaire.

Le monument principal de cette école est le célèbre Livre d'heures d'Anne de Bretagne, fort volume in-8°, exécuté vers 1500. Un autre monument qui se trouve également à la Bibliothèque Royale, et qui appartient à la même école, est un Livre d'heures en latin, vol. in-8° (suppl. lat., n° 632), exécuté pour le roi René, de Naples, duc d'Anjou, connu sous le nom du Bon René. Ce manuscrit précieux cède très-peu aux Heures d'Anne de Bretagne, sous le rapport de la richesse, et les surpasse peut-être par la beauté des miniatures, et sans contestation, par le bon goût des encadrements. Les miniatures ont en tout, pour les types, pour la composition et l'exécution, une telle ressemblance avec celles des Heures d'Anne de Bretagne, qu'elles sont sans doute un ouvrage un peu postérieur du même artiste. Voyez encore un Livre d'heures à la Bibliothèque de l'Arsenal, 2 vol. grand in-8°, d'une très-grande richesse; un Livre

d'heures [1] in-4°, nouvellement acquis par la Bibliothèque Royale (suppl. lat., n° 577), et exécuté vers la fin du xve siècle, comme le précédent.

Nous connaissons très-peu de miniatures anglaises de 1420 à 1500. Les longues guerres civiles des maisons d'York et de Lancaster, qui ravagèrent l'Angleterre, n'en favorisaient nullement la culture. Selon toute probabilité, les artistes anglais se bornaient à une imitation plus ou moins heureuse des miniaturistes français.

Nous ne connaissons non plus aucun monument authentique et important de l'art de la miniature en Allemagne pendant le même temps. La sauvagerie générale se répandait sur l'Allemagne par les guerres des Hussites, et l'état d'anarchie qui s'ensuivit pendant long-temps se fait également remarquer dans les productions de l'art germanique, qui sont d'un aspect grossier et barbare, en comparaison avec les monuments contemporains de la France, des Pays-Bas et de l'Italie.

Au commencement du xvie siècle, la peinture, en possession de toutes les ressources techniques du dessin, du clair-obscur et de la perspective, que les artistes employaient naïvement à la représentation des objets les plus divers, la peinture, disons-nous, atteignit enfin le plus haut degré de perfection; de sorte que ses plus grands chefs-d'œuvre sont de 1500 à 1540. Or, comme l'Italie précéda, sous ce rapport, toutes les autres contrées, elle pro-

[1] Voyez un article d'Aimé Champollion fils, dans le *Bulletin universel des sciences*, novembre 1831, VIIe livr.

duisit aussi les ouvrages les plus remarquables, et acquit pour long-temps une énorme prépondérance sur ses rivales. Son influence fut si grande, qu'elle interrompit pour des siècles, et interrompt en partie encore aujourd'hui la marche libre et indépendante de l'art chez chacun des autres peuples qui, par cette supériorité, furent frappés à un tel point, qu'ils renoncèrent à leur esprit national, et pour ainsi dire à leurs facultés intellectuelles, dans tout ce qui se rattachait à ce domaine de l'esprit humain.

Les miniatures de cette époque sont les reflets des grands ouvrages de peinture qui excitèrent alors l'enthousiasme général. Le plus célèbre peintre en miniature, en Italie, fut Don Giulio Clovio, à propos duquel nous sommes entré dans cette revue des productions de la miniature. La Bibliothèque Royale possède une Psalmodie romaine, in-fol. (mss. lat., n° 702), ornée de magnifiques miniatures qui sont probablement de la main de Don Giulio Clovio : ces peintures rappellent d'autres productions de cet artiste qu'on voit en Italie. Ce qui rend cette conjecture encore plus probable, c'est que ce livre a été exécuté en 1542, pour le pape Paul III, protecteur principal de Clovio, pour lequel cet artiste a fait la plupart de ses ouvrages. Ces peintures sont un véritable prodige pour la délicatesse et le fini d'exécution à la gouache, et justifient parfaitement, à cet égard, la réputation européenne dont jouissait Don Giulio Clovio [1].

[1] Dans la collection des dessins des grands maîtres au Louvre, il y a

Parmi les miniatures françaises de cette époque, nous avons remarqué le manuscrit d'une traduction française des Triomphes de Pétrarque, in-12, qui se trouve à la Bibliothèque de l'Arsenal (Belles-lettres françaises, 24 *bis*). Ce livre précieux est orné de sept miniatures de la main d'un certain Godefroy. Un autre manuscrit, un colloque entre le roi François Ier et Jules César, qui se trouve à la Bibliothèque Royale de Londres (Bibl. Harleian., n° 6205), est décoré de miniatures qui proviennent du même artiste. Ces peintures en grisaille sont d'une rare perfection. On y rencontre les petites têtes, les proportions élancées, et les mouvements, souvent visant trop à la grâce et tournant à la *manière*, qui distinguent si éminemment l'école dite de Fontainebleau, et qui caractérisent particulièrement les maîtres italiens que François Ier appela en France, Rosso, Primaticcio, Benvenuto Cellini, etc. Dans la plupart des miniatures du dernier manuscrit on lit la date de 1519; et cette date prouve que ces qualités existaient déjà dans l'école française avant l'arrivée de ces artistes en France, qui eut lieu plus tard, comme on sait.

D'autres miniatures françaises de ce temps nous semblent exécutées sous l'influence de Jean Cousin. Voyez un magnifique Livre d'heures du roi Henri II, in-8°, à la Bibliothèque Royale (ancien fonds lat., n° 1429). Sir John Tobin, à Liverpool, propriétaire du célèbre Bedford's Missel dont il a été

une miniature sur vélin de Don Giulio Clovio, représentant Jésus-Christ qui donne à saint Pierre, en présence des apôtres, les clefs du Paradis.

question, possède le Livre d'heures de François Ier, orné de miniatures de la plus grande beauté, qui nous paraissent également exécutées sous l'influence de Jean Cousin. L'origine de ce livre précieux date probablement des dernières années de François Ier. Ici, nous devons clore cette histoire de la miniature, par la même raison qui nous a fait terminer à cette époque l'aperçu pittoresque des travaux des mosaïstes et des verriers.

NOTES.

(1) Richardson, tome III, p. 108, donne la description d'une Piété peinte en miniature, par don Giulio Clovio, d'après un marbre de Buonarroti. Au bas de la miniature du Clovio on lisait : *Julius Clovius Macedo faciebat.*

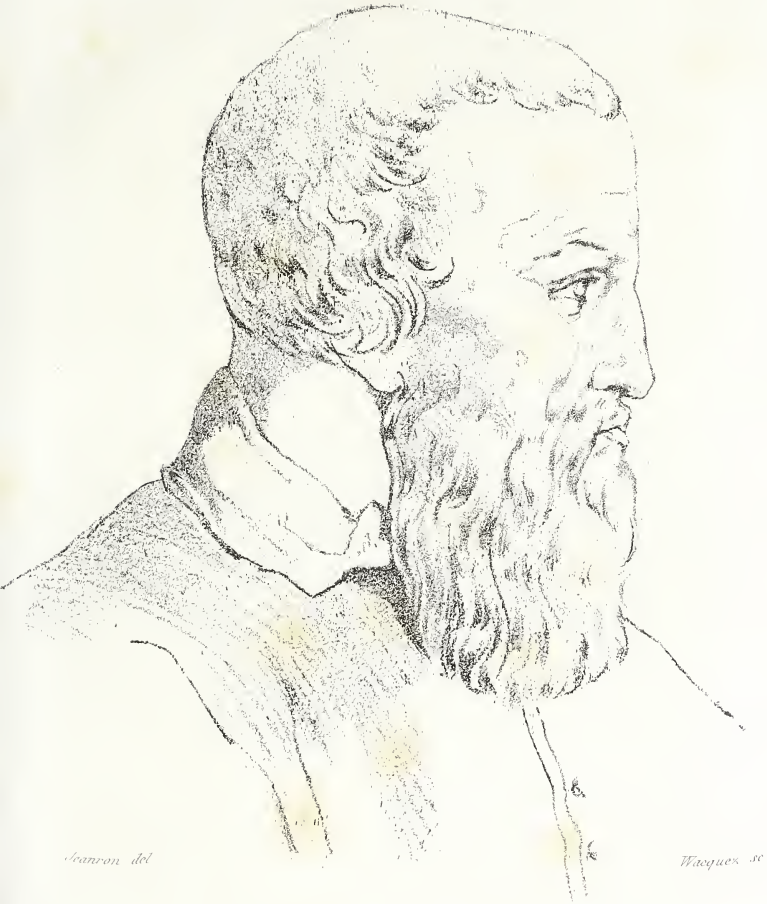
(2) Don Giulio Clovio mourut octogénaire, en 1578. Il fut inhumé à San-Pietro-in-Vincola. On plaça, au-dessous de son portrait sculpté en marbre, l'inscription suivante :

D. O. M.
VRBANO VIII PONTIFICE MAXIMO
LAVDIDIO CARDINALI ZACCHIA TITVLARI
DOMINO JVLIO CLOVIO DE CROATIA
EX CANONICIS REGVLARIBVS S. PETRI AD VINCVLA
PICTORI EXIMIO
PRINCIPIBVS VRBIS CARO
IN QVO DILIGENTIA IN MINIMIS MAXIMA
CONSPICVA GRATIA IMMORTALIS GLORIA
VIXIT AD VLTIMAM SENECTVTEM OPERANDO
ET ROMÆ MORTVVS IN HAC BASILICA TVMVLATVS
CANONICI REGVLARES SOCIO OLIM SVO PP. MDCXXXIII.

DANIELE RICCIARELLI DA VOLTERRA

PEINTRE ET SCULPTEUR.

Dans son enfance, Daniele Ricciarelli apprit d'abord à dessiner sous la direction de Giovan-Antonio Sodoma que quelques travaux avaient appelé à Volterra. Après le départ du Sodoma, Daniele entra dans l'atelier de Baldassare Peruzzi, où ses progrès furent beaucoup plus rapides (1); mais, à vrai dire, les résultats qu'il obtint alors ne furent pas très-merveilleux, car autant il apportait d'application et de constance à l'étude, autant il avait peu de dispositions naturelles. Aussi les premières peintures qu'il fit à Volterra sont-elles d'une exécution extrêmement pénible et n'annoncent-elles rien de ce grand et beau style, de cette élégance, de cette grâce, de cette richesse d'invention, de cette facilité et de cette fierté que l'on rencontre souvent dans les essais des hommes nés pour être peintres. Les premières productions de Daniele dénotent les plus longs et les plus patients efforts, et semblent appartenir à un esprit triste et stérile. Mais arrivons à ceux de ses ouvrages qui méritent d'être mentionnés. Dans sa jeunesse, il décora de fresques,



DANIELE RICCIARELLI DA VOLTERRA.

en clair-obscur, la façade de la maison de Messer Mario Maffei. Lorsqu'il eut achevé ce travail, qui le mit en réputation et en crédit, il sentit la nécessité de s'éloigner de sa patrie, où il n'avait ni modèles antiques ou modernes à étudier, ni concurrents capables de stimuler son activité. Il résolut d'aller à Rome qui, à cette époque, ne comptait guère d'autre peintre que Perino del Vaga. Avant son départ, Daniele peignit à l'huile, avec tout le soin imaginable, un Christ à la colonne, qu'il emporta pour se faire connaître. A peine arrivé à Rome, grâce à l'entremise de quelques amis, il présenta ce tableau au cardinal Trivulzi, lequel en fut tellement satisfait, qu'il le lui acheta, et lui témoigna un vif intérêt. Bientôt après, le cardinal envoya Daniele à son palais de Salone qu'il faisait orner de fontaines de stucs et de peintures par Gianmaria de Milan, et d'autres maîtres. Aiguillonné par l'émulation et par le désir de plaire à son protecteur, notre artiste enrichit plusieurs salles de grotesques pleins de gracieuses figurines. Mais on admire surtout l'histoire de Phaéton, où les personnages sont grands comme nature, et un Fleuve colossal d'une rare beauté. Le cardinal Trivulzi allait souvent inspecter ces travaux, et ne manquait jamais d'emmener avec lui quelques cardinaux de ses amis. Daniele profita habilement de cette occasion pour s'introduire dans les bonnes grâces de ces seigneurs.

Sur ces entrefaites, Perino del Vaga, ayant eu besoin d'un jeune homme qui l'aidât à décorer dans l'église de la Trinità la chapelle de Messer Agnolo

de' Massimi, attira près de lui Daniele, qui s'acquitta consciencieusement de la tâche qui lui fut confiée.

Avant le sac de Rome, Perino avait représenté à San-Marcello, sur la voûte de la chapelle del Crocefisso, la Création d'Adam et d'Ève, et les deux Évangélistes saint Marc et saint Jean; mais ce dernier, comme nous l'avons déjà dit, était resté inachevé. Lorsque la paix fut revenue à Rome, la confrérie del Crocefisso désira que Perino conduisît à fin cet ouvrage. Comme il avait autre chose à faire, il se contenta de dessiner un carton d'après lequel Daniele termina le saint Jean. En outre, Daniele peignit entièrement saint Luc et saint Matthieu, et entre ces deux Évangélistes, deux petits enfants portant un candélabre. Puis il plaça deux anges tenant les mystères de la Passion, dans un arc qu'il orna richement de grotesques et d'une foule de belles figurines nues. En somme, il montra un grand talent dans ce travail, bien qu'il y eût dépensé par trop de temps.

Perino ayant ensuite chargé Daniele d'exécuter, dans une salle du palais de Messer Agnolo de' Massimi, une frise avec de nombreux compartiments de stuc et divers sujets de l'histoire de Fabius Maximus, notre artiste s'en tira si bien, que la signora Elena Orsina lui confia le soin de peindre dans sa chapelle de l'église de la Trinità-del-Monte, connue sous le nom della Croce-di-Cristo-nostro-Salvadore, une Déposition de croix et plusieurs traits de la vie de sainte Hélène. Daniele consacra plusieurs années à

cet ouvrage, sur lequel il comptait pour se ranger parmi les premiers maîtres. Dans le tableau principal, il représenta Joseph, Nicodème et les autres disciples, recevant le corps du Sauveur pendant que Magdeleine et les saintes femmes secourent la Vierge évanouie. Daniele déploya un admirable talent dans cette composition, qui est d'une richesse extraordinaire. Le Christ et les personnages qui le portent offrent des nus et des raccourcis d'une difficulté et d'une beauté rares (2). Ce tableau est entouré de stucs et accompagné de deux figures en bas-relief, soutenant d'une main le chapiteau d'un entablement, et tenant de l'autre la colonne qui doit y être soumise. La fenêtre qui éclaire la chapelle est placée entre deux Sibylles à fresque que l'on peut regarder comme de véritables chefs-d'œuvre.

La voûte est divisée en quatre compartiments formés par des stucs ornés de mascarons et de festons variés. Chacun de ces quatre compartiments renferme un tableau dont le motif appartient à l'histoire de la croix. Dans le premier compartiment on voit la Fabrication des trois croix; dans le second, sainte Hélène enjoignant à des Juifs d'indiquer le lieu où se trouvent les croix; dans le troisième, sainte Hélène commandant de descendre au fond d'un puits un Juif qui refuse de découvrir ce trésor sacré; dans le quatrième, le même Juif montrant l'endroit où les trois croix sont enterrées. Sur les parois latérales, Daniele peignit quatre autres tableaux représentant l'Exhumation des trois croix, — la Croix du Sauveur guérissant un malade, —

sainte Hélène reconnaissant la vraie croix dont l'attouchement ressuscite un mort, — et enfin, l'empereur Héraclius, pieds nus et en chemise, portant la croix du Christ, devant laquelle des femmes, des hommes et des enfants agenouillés sont en adoration. Chacun de ces tableaux est accompagné de deux femmes en clair-obscur, qui semblent le soutenir. Au-dessous du premier arc de la chapelle, on trouve un saint François de Paule et un saint Jérôme, cardinal, grands comme nature. Daniele dépensa sept années d'un travail opiniâtre à cet ouvrage qui, malgré ses qualités, pèche par un certain manque de facilité, comme toute peinture exécutée avec lenteur. Daniele s'aperçut probablement lui-même de ce défaut, et, craignant qu'on ne le lui reprochât, plaça sous les pieds de saint François et de saint Jérôme (peut-être pour prévenir la critique) deux petits bas-reliefs en stuc dans lesquels il voulut montrer que la ressemblance de style qu'il avait avec Michel-Ange et Sebastiano del Piombo, dont il imitait les exemples et suivait les avis, pouvait suffire pour le défendre contre les morsures des envieux et des méchants. Dans un de ces bas-reliefs, des Satyres pèsent dans une balance des jambes, des bras et divers morceaux de figures, puis séparent ceux qui sont d'un bon poids, et envoient les mauvais à Michel-Ange et à Fra Sebastiano, pour qu'ils les jugent [1].

[1] L'annotateur de l'édition romaine du Vasari pense que notre auteur a mal décrit ce bas-relief. Des satyres, ajoute-t-il, pèsent une à une les figures de la chapelle, et, les trouvant de bon poids, chassent les satyres ennemis du peintre.

L'autre bas-relief représente Michel-Ange se regardant dans un miroir : allégorie dont le sens est très-clair [1]. Aux deux angles extérieurs de l'arc, Daniele peignit encore deux figures nues en clair-obscur qui ne sont point inférieures à celles dont nous avons parlé plus haut. Lorsque cette chapelle fut livrée au public, elle valut à son auteur de grands éloges et la renommée d'un excellent maître.

Daniele fut ensuite chargé de peindre une frise dans une salle du palais du cardinal Alexandre Farnèse, et un tableau sur chacune des parois. Il y représenta un Triomphe de Bacchus, une Chasse, et d'autres semblables sujets. Il figura, en outre, dans la frise, en plusieurs endroits, et sous divers aspects, une Licorne au giron d'une vierge, armoiries de l'illustre famille Farnèse. Cet ouvrage fut cause que le cardinal, juste appréciateur des hommes de talent, accorda toujours à notre artiste une protection qui aurait été plus efficace encore si Daniele n'eût pas été si lent dans son travail. Ne le blâmons point cependant, car cette allure lui avait été imposée par la nature, louons-le plutôt d'avoir mieux aimé faire peu et bien que beaucoup et moins bien. Mais sans parler de l'affection que lui portait le cardinal, il fut constamment maintenu dans les bonnes grâces des Farnèse par le signor Annibal Caro qui

[1] « Il est possible, dit encore l'annotateur de l'édition romaine, il est pos-« sible que le sens de cette allégorie soit très-clair pour Vasari, mais il au-« rait mieux fait de l'expliquer. » Lanzi écrit que Daniele a représenté son maître se regardant dans un miroir, pour indiquer que Michel-Ange se reconnaissait lui-même dans l'ouvrage de son élève.

le servit chaudement auprès de ces seigneurs. Il fut aussi traité avec faveur par Madame Marguerite d'Autriche. Il peignit pour cette princesse, dans le palais Médicis à Navona, huit sujets tirés de l'histoire de l'empereur Charles-Quint. Ces huit tableaux, de petite dimension, sont finis avec tant de soin, qu'ils ne pourraient guère être mieux dans leur genre.

L'an 1547, Perino del Vaga étant mort, et ayant laissé inachevée, dans le Vatican, la salle des Rois, Daniele obtint sa place et son traitement, grâce au zèle avec lequel il fut recommandé au pape Paul III par plusieurs de ses amis, et surtout par Michel-Ange. Comme la salle était percée de six grandes portes en marbre sur deux de ses côtés, Daniele disposa au-dessus de chacune de ces portes une espèce de tabernacle en stuc dans lequel il avait l'intention de peindre un des rois qui ont défendu l'Église apostolique. Sur les parois, il voulait représenter quelques particularités remarquables de la vie de ces mêmes bienfaiteurs de l'Église, de sorte qu'il y aurait eu six tableaux et six tabernacles. Lorsque Daniele eut terminé ces niches ou tabernacles, il exécuta, avec l'aide de plusieurs artistes, les autres stucs de la salle, tout en étudiant les cartons des peintures qu'il avait projetées; puis il commença un des tableaux, mais il n'en peignit pas plus de deux brasses. Il ne fit aussi que deux des rois dans les tabernacles de stuc placés au-dessus des portes. Malgré les sollicitations du cardinal Farnèse et de Paul III, il avait traîné l'entreprise tellement en longueur, qu'il en était seulement au point que nous

venons de dire, lorsque Sa Sainteté mourut l'an 1549. Le conclave devant avoir lieu dans la salle des Rois, il fallut jeter à terre tous les échafaudages qui l'encombraient, et livrer aux regards du public l'ouvrage de Daniele. Les stucs furent admirés comme ils le méritaient, mais les deux figures de rois n'eurent pas un égal succès : on les trouva bien inférieures aux fresques de la Trinità-del-Monte, et l'on pensa que Daniele avait plutôt reculé qu'avancé.

L'an 1550, Jules III étant monté sur le trône pontifical, Daniele mit en jeu tous ses amis pour qu'il lui fût permis de continuer son travail; mais le pape, qui s'en souciait peu, s'arrangea toujours de façon à esquiver la demande.

Sur ces entrefaites, Jules III ayant résolu d'élever une fontaine au bout du corridor du Belvédère, Michel-Ange lui proposa de sculpter en marbre un Moïse faisant jaillir l'eau du rocher. Le pape repoussa ce projet dont la réalisation aurait exigé beaucoup trop de temps. Giorgio Vasari, que le souverain pontife avait appelé auprès de lui et consultait dans toutes les entreprises d'art, conseilla alors à Sa Sainteté de prendre la Cléopâtre antique pour principal ornement de sa fontaine. Cette idée plut à Jules III, qui ordonna aussitôt de placer la divine statue dans une grotte décorée de stucs. Michel-Ange fit allouer cet ouvrage à Daniele qui le conduisit avec une telle lenteur, qu'il acheva seulement les stucs et les peintures de la grotte, et que d'autres travaux conçus par Sa Sainteté restèrent sans exécution.

Dans une chapelle de l'église de Sant'-Agostino, Daniele représenta sainte Hélène trouvant la vraie croix, et sur les côtés, dans deux niches, une sainte Cécile et une sainte Lucie. Ces fresques furent peintes partie par notre artiste, partie d'après ses dessins, par quelques-uns de ses élèves. Aussi ne sont-elles point à la hauteur de ses autres productions.

A la même époque, il fut chargé par la signora Lucrezia della Rovere de décorer, dans l'église de la Trinità, une chapelle située en face de celle de la signora Elena Orsina. Daniele l'enrichit d'un compartiment de stuc, et composa des cartons d'après lesquels Marco de Sienne (3) et Pellegrino de Bologne (4) tracèrent sur la voûte plusieurs sujets de l'histoire de la Vierge, tandis que l'Espagnol Bizzerra (5) et Giovan Paolo Rossetti de Volterra peignaient sur les parois la Nativité de Marie et la Présentation du Christ à Siméon. Daniele fit encore exécuter par Rossetti, dans les arcs, l'Annonciation de la Vierge et la Nativité de Jésus. A l'extérieur, dans les angles, il plaça deux grandes figures, et plus bas, sur les pilastres, deux Prophètes. Puis il peignit de sa propre main, sur la paroi principale, les Apôtres regardant la Mère de Dieu monter au ciel. Faute d'espace suffisant pour tant de figures, il mit les Apôtres sur le même plan que l'autel de la chapelle, comme si cet autel eût été le sépulcre de la Vierge. Cette disposition fut approuvée par quelques personnes, mais le plus grand nombre et les connaisseurs la blâmèrent fortement. Enfin, sur la dernière paroi, il fit représenter le Massacre des In-

nocents, par le Florentin Michele Alberti, son élève. Daniele passa quatorze années à décorer cette chapelle qui, cependant, est loin d'égaler celle qu'il avait peinte autrefois pour la signora Orsina.

Monsignor Giovanni della Casa, homme très-savant, comme le témoignent ses écrits en latin et en langue vulgaire, ayant commencé un traité sur la peinture, et voulant être initié aux ressources du métier, engagea Daniele à modeler en terre un David, puis à peindre les deux faces opposées de cette composition sur les deux côtés d'un tableau. Ce curieux ouvrage appartient aujourd'hui à Messer Annibale Ruccellai. Daniele fit encore pour Monsignor Giovanni un Christ mort avec les Maries, un Mercure conversant avec Énée; un saint Jean pénitent et un saint Jérôme merveilleusement beau.

Lorsque Paul IV eut succédé à Jules III, le cardinal de Carpi insista auprès de Sa Sainteté pour que Daniele fût autorisé à terminer la salle des Rois; mais le nouveau pape, fort peu amateur de peinture, répondit qu'il valait mieux fortifier Rome. Et, en effet, on se mit aussitôt à bâtir en travertin la grande porte du château de Sant'-Agnolo, d'après les dessins de Sallustio, fils de Baldassare Peruzzi, de Sienne. Cette porte, assez semblable à un arc de triomphe, devait être ornée de cinq statues, hautes de quatre brasses et demie, placées dans des niches. L'une de ces statues, celle de saint Michel, fut confiée au ciseau de Daniele.

Dans le même temps, Monsignor Giovanni Riccio, cardinal de Montepulciano, chargea notre artiste de

faire à San-Pier-in-Montorio le tableau d'autel, les fresques et les statues de marbre d'une chapelle située en face de celle que Giorgio Vasari avait décorée par l'ordre du pape Jules III. Daniele, qui avait déjà résolu d'abandonner la peinture et de se consacrer à la sculpture, partit aussitôt pour Carrare, afin de choisir les marbres dont il avait besoin pour cette nouvelle entreprise et pour le saint Michel de la porte du château de Sant'-Agnolo. Il profita de ce voyage pour aller voir Florence. Il y fut accueilli de la manière la plus gracieuse par tous ses amis, et particulièrement par le Vasari, auquel il avait été recommandé par Michel-Ange. Durant son séjour à Florence, Daniele visita les divers ouvrages de la ville et ceux que Vasari exécutait dans le palais Médicis pour le duc Cosme. L'amour que le duc portait aux arts inspira à Daniele le désir de s'attacher à sa personne. Il en fit parler à Son Excellence qui ordonna au Vasari de le lui présenter. Daniele offrit alors lui-même ses services au duc, qui lui répondit qu'il les acceptait volontiers et qu'il serait le bienvenu à sa cour dès qu'il aurait rempli ses engagements à Rome.

Daniele passa tout l'été à Florence, où il fut logé par Giorgio Vasari chez Simone Botti. Pour utiliser ce temps, il moula en plâtre presque toutes les statues laissées par Michel-Ange dans la nouvelle sacristie de San-Lorenzo; de plus, il fit une belle Léda pour le Flamand Michel Fucher.

Il se rendit ensuite à Carrare, et lorsqu'il eut expédié à Rome les marbres qui lui étaient nécessaires,

il regagna Florence où il voulait payer un pieux tribut à la mémoire d'un de ses élèves, nommé Orazio Pianetti, qu'il avait amené de Rome à Florence, et qui était mort dans cette dernière ville en y arrivant. Daniele, ne sachant autrement témoigner sa douleur, revint donc à Florence pour sculpter en marbre, d'après un modèle moulé sur nature, le buste de ce jeune homme qu'il plaça avec une épitaphe dans l'église de San-Michele-Berteldi. Daniele montra qu'il entendait l'amitié de toute autre façon que la plupart des hommes d'aujourd'hui, qui ne se souviennent de leurs amis qu'autant qu'ils peuvent les exploiter.

Avant de retourner à Rome, Daniele alla à Volterra qu'il avait quittée depuis longues années. Il y fut reçu avec toutes sortes de caresses par ses parents et ses amis qui le prièrent de laisser à sa patrie quelque souvenir de lui. Il peignit alors un petit tableau du Massacre des Innocents, qu'il donna à l'église de San-Piero. Comme il pensait qu'il voyait Volterra pour la dernière fois, il vendit le peu de biens qu'il y possédait à Lionardo Ricciarelli, son neveu. Ce Lionardo demeura long-temps à Rome avec Daniele, et, après avoir appris sous sa direction à travailler le stuc, aida durant trois années, et en compagnie d'une foule d'autres jeunes gens, Giorgio Vasari à décorer le palais Médicis.

Daniele arriva à Rome au moment où le pape Paul IV voulait jeter à terre le Jugement dernier, de Michel-Ange, qui lui semblait renfermer des nudités trop choquantes. Heureusement, des cardinaux

et quelques hommes sensés remontrèrent que ce serait un grand péché que de détruire ce chef-d'œuvre, et ils réussirent à le conserver en en corrigeant la licence au moyen de légères draperies ajoutées par Daniele qui compléta cette tâche, sous le pontificat de Pie IV, en refaisant la sainte Catherine et le saint Blaise, qui paraissaient blesser la décence.

Dans le même temps, Daniele commença les statues de la chapelle du cardinal de Montepulciano et le saint Michel de la porte du château de Sant'-Agnolo; mais, arrêté par son irrésolution, il fut loin de pousser ces travaux avec l'activité que l'on était en droit de réclamer de lui.

Sur ces entrefaites, le signor Ruberto Strozzi, envoyé par Catherine de Médicis, régente du royaume de France, vint à Rome avec mission de s'entendre avec Michel-Ange pour élever un monument à la mémoire du roi Henri II, qui avait été tué dans un tournoi. Michel-Ange, à cause de son grand âge, refusa de se charger de cette entreprise, et conseilla de la confier à Daniele, qu'il promit d'aider de ses avis. Strozzi y consentit, et après de mûres réflexions sur le projet auquel on devait s'arrêter, il fut décidé que Daniele exécuterait tout d'un morceau un cheval en bronze, de vingt palmes de hauteur sur quarante palmes de longueur, surmonté de la statue du roi Henri. Notre artiste fit donc, avec les conseils de Michel-Ange, un petit modèle en terre qui plut extrêmement à Ruberto Strozzi. Ce seigneur, après en avoir écrit en France, conclut avec Daniele un traité dans lequel furent stipulés le prix

de la statue équestre et l'époque à laquelle elle devait être livrée. Daniele commença par modeler en terre le cheval, et quand il eut terminé son moule, il alla consulter divers fondeurs sur les meilleurs moyens à suivre pour faire réussir à la fonte cet important morceau. Il en était là, lorsqu'on lui apprit que le pape Pie IV, successeur de Paul IV, voulait qu'il abandonnât tout pour achever la salle des Rois. Il répondit qu'il avait pris des engagements très-sérieux avec la reine de France, mais que néanmoins il donnerait des cartons d'après lesquels les peintures de la salle des Rois pourraient être exécutées, partie par ses élèves, partie par lui-même. Mécontent de cette réponse, le pape résolut d'allouer l'ouvrage entier au Salviati. Alors Daniele, piqué de jalousie, se remua si bien, qu'il obtint la moitié de l'entreprise, par la protection du cardinal de Carpi et par celle de Michel-Ange. Il tenta même d'enlever au Salviati l'autre moitié afin d'avoir ses coudées franches, et ce ne fut pas sans dépit qu'il vit ses efforts rester sans succès. Puis les choses tournèrent de telle façon, que Daniele n'ajouta absolument rien à ce qu'il avait déjà fait dans cette salle, et le peu que le Salviati y avait commencé fut méchamment détruit. Mais revenons au cheval de Daniele. Au bout de quatre années de travail, notre artiste était prêt à le fondre, lorsqu'il fut obligé de passer quelques mois à attendre les ferrements et le métal que le signor Ruberto avait à lui fournir. Ces matériaux étant enfin arrivés, il enterra son moule entre deux fourneaux, dans un atelier qu'il avait à

Montecavallo. Le métal coula d'abord parfaitement dans le moule, mais son poids ayant ensuite crevé le corps du cheval, toute la matière prit un autre chemin. Après s'être bien désolé de cet accident, Daniele trouva moyen d'y remédier. Deux mois plus tard, il recommença sa fonte qui, cette fois, réussit à merveille. Il est étonnant que ce cheval, qui est d'un sixième plus grand que celui d'Antonin, ne pèse que vingt milliers. Cet ouvrage fatigua considérablement Daniele qui n'était pas d'une complexion très-robuste; et bientôt il fut attaqué d'un catarrhe cruel qui le conduisit au tombeau le 4 avril 1566, après lui avoir causé de vives souffrances.

Lorsque Daniele sentit la mort approcher, il se confessa très-dévotement, et demanda les sacrements de l'Église. Puis il fit son testament, et ordonna que son corps fût enseveli dans la nouvelle église bâtie aux Thermes pour les Chartreux, par le pape Pie IV. Il voulut aussi que l'on plaçât sur sa tombe la statue de l'ange qu'il avait autrefois commencée pour la porte du château de Sant'-Agnolo. Il laissa, à cet effet, 200 écus à ses exécuteurs testamentaires, Michele degli Alberti, de Florence, et Feliciano de San-Vito, de Rome, qui obéirent ponctuellement à ses dernières volontés. Daniele leur légua ses plâtres, ses modèles, ses dessins, et en un mot, tous ses objets d'art. Michele et Feliciano s'offrirent à l'ambassadeur de France pour achever le cheval et la statue du roi Henri II. Comme ils ont long-temps travaillé sous la direction

de Daniele, on peut espérer d'eux de grandes choses.

On compte également parmi les élèves de Daniele, Biagio de Carigliano de Pistoia, et Giovampaolo Rosetti de Volterra. Ce dernier est un homme de talent. Il s'est retiré depuis plusieurs années à Volterra, où il a fait et où il fait encore aujourd'hui des ouvrages dignes de louanges.

Marco, de Sienne, a aussi beaucoup profité à l'école de Daniele. Il a choisi pour patrie la ville de Naples, où il habite et où il travaille continuellement.

Giulio Mazzoni, de Plaisance, autre élève de Daniele, étudia les premiers principes de l'art chez Giorgio Vasari, dans le temps où celui-ci exécutait pour Messer Biagio Mei un tableau qui fut envoyé à Lucques, et placé à San-Piero-Cigoli. C'est à cette époque que Vasari peignait à Monte-Oliveto, de Naples, le tableau du maître-autel, un grand sujet dans le réfectoire, la sacristie de San-Giovanni-Carbonaro, et les volets de l'orgue de l'évêché. De l'atelier de Vasari, Giulio Mazzoni passa dans celui de Daniele, où il apprit à travailler le stuc. Il égala bientôt son maître dans ce genre, et orna de sa main l'intérieur du palais du cardinal Capodiferro. Il y exécuta des ouvrages merveilleux, non-seulement en stuc, mais encore à fresque et à l'huile, qui lui ont valu de justes éloges. Giulio a sculpté en marbre et d'après nature le buste de Francesco del Nero, et si bien, que je ne crois pas qu'il soit possible de faire mieux. Aussi doit-on espérer que cet artiste arrivera à une haute perfection.

Daniele Ricciarelli fut un homme de bien, et tellement appliqué à l'étude, qu'il négligea beaucoup trop ses intérêts. Son humeur mélancolique le portait à rechercher la solitude. Il mourut à l'âge de cinquante-sept ans.

L'année dernière, lorsque j'allai à Rome, je demandai son portrait à ses élèves, qui l'avaient moulé en plâtre. Ils me le promirent, mais ensuite, malgré les lettres que je leur ai écrites, jamais ils n'ont consenti à le donner. Sans me laisser arrêter par leur ingratitude, j'ai mis en tête de cette vie le portrait de Daniele qui avait été mon ami. Si cette image offre peu de ressemblance, il faut donc s'en prendre au peu d'amour de Michele degli Alberti et de Feliciano de San-Vito pour la mémoire de leur maître.

Nous ne voulons point faire défaut, dans notre livre, à l'admirable école de Sienne. Jusqu'ici, l'abondance de nos matières nous a forcés à la négliger un peu, et nous n'avons pu en parler que par digressions ou par allusions. Il est temps de combler cette lacune. A la suite de la vie de Daniele da Volterra, nous allons établir d'abord dans son ordre, et d'une manière assez complète pour guider la mémoire, la série de ses maîtres et des vicissitudes qu'ils ont rencontrées jusqu'à lui. Dans nos notes sur Lorenzo di Credi, bien qu'il soit Florentin, nous envisagerons

les idées générales qui doivent influer sur l'appréciation de l'école siennoise, et nous dirons pourquoi nous l'essayons là plutôt qu'ailleurs.

Guido, Duccio, Mino da Turrita et Bonaventura Berlinghieri de Lucques, travaillèrent à Sienne à peu près dans la même année que Margaritone, Cimabue et Tafi, à Florence. Dès cette époque, nul doute que Sienne, comme Florence, ne comptât déjà un grand nombre d'artistes s'exerçant dans ses murs. Leurs noms ont été recueillis, mais à quoi serviraient ici des noms sans signification ? Vers l'an 1250, les architectes et les sculpteurs (magistri lapidum) établirent un corps civil et se donnèrent des statuts. Il y avait à Sienne un véritable concours de ces artistes pour les vastes travaux de la cathédrale commencés depuis quelques années. Cette disposition des architectes et des sculpteurs ne peut avoir été sans influence sur le développement de la peinture. En 1260, bataille de Monte-Aperto; Sienne acquit par elle un grand pouvoir, et vit s'ouvrir une époque de prospérité et d'opulence qui donna une grande impulsion à son école.

C'est dans ces circonstances que se produisirent deux talents éminents entre les peintres de la primitive école de Sienne, Ugolino et Duccio; dont notre auteur nous a donné la biographie dans son premier volume.

Puis vinrent, à peu près dans l'ordre où le Vasari les a présentés, les Simone et les Lippo Memmi, les Ambrogio et les Pietro Lorenzetti.

Après la terrible peste de 1348 qui désola l'Italie

et toute l'Europe, et sévit avec tant de fureur à Sienne et à Florence, les peintres siennois formèrent leur association, si remarquable par la sagesse de ses statuts. On a conjecturé, dit Lanzi, que ces statuts avaient été traduits du latin en langue vulgaire vers l'année 1291, année dans laquelle Tizio dit que : « Statuta materna lingua edita sunt ad ambi-« guitates tollendas. » Mais le Tizio avait à écrire sur les statuts relatifs à l'art de fabriquer la laine, et sur d'autres qui existaient déjà : ceux de la peinture purent être établis plus tard. En effet, la manière dont ils sont rédigés, sans jamais faire mention d'aucun règlement précédent, paraît annoncer une fondation primitive; car, s'il y eût eu déjà des statuts, et qu'ils eussent été publiés dès l'année 91, pourquoi aurait-on différé de 66 ans leur légalisation? ou enfin, pourquoi n'aurait-on pas distingué, comme on le fait par rapport à d'autres codes semblables, les anciens des nouveaux? Dans ce code, on trouve inscrits les noms des peintres siennois ou agrégés à l'école siennoise qui vécurent jusqu'à la moitié du quinzième siècle. Le nombre en est très-considérable. On doit y remarquer les Andrea di Guido, les Jacopo di Frate Mino, les Maestro di Frate Minuccio, les Vannino da Perugia, Lazzaro d'Orvietto, Nicolò di Norcia et Antonio de Pistoia. Un peu plus tard fleurirent Andrea di Vanni, et le Berna, dont le Vasari fait tant d'éloges. Au commencement du quinzième siècle, on trouve une foule, non-seulement de peintres, mais de familles entières, où pendant une longue série d'années l'art s'était propagé

de père en fils. C'était un bon moyen, sans doute, d'en accroître les progrès. La famille des Fredi ou des Bartoli est la plus célèbre. Taddeo (appelé dans les parchemins de la ville, Thaddœus magistri Bartoli magistri Fredi) était regardé comme le meilleur peintre de son temps.

Domenico Bartoli, son élève et son neveu, succéda à son talent et à sa renommée.

Sur ces entrefaites Sienne donna au Saint-Siége Pie II, qui se distingua par l'élévation de ses idées et son amour passionné pour sa patrie. Ses libéralités et sa puissance accrurent le champ de l'école siennoise; les plus grands travaux furent entrepris. Ansano, le Vecchietta, Giovan di Paolo, Matteo di Giovanni, Francesco di Giorgio, Angelo Parrasio, s'illustrèrent surtout. Le seizième siècle s'ouvrait alors. Pietro Perugino et Luca Signorelli furent appelés à Sienne. Dès ce moment l'école siennoise se mit à suivre le style moderne; tout se perfectionna. Que ne fût pas devenue cette école, si elle eût été encouragée par une famille telle que celle des Médicis !

Alors, dit Lanzi, elle renfermait quatre hommes de génie capables de réussir aux plus grandes entreprises : le Pacchiarotto, l'élève fidèle du Pérugin, qui vint en France, où il travailla avec le Rosso, et y mourut, ignoré hors de sa patrie, où sont conservées quelques-unes de ses œuvres les plus remarquables; le Razzi, dont le Vasari nous donnera bientôt la vie; le Beccafumi, qu'on connaît maintenant; et le grand Baldassare Peruzzi. Daniele da Volterra peut prendre rang à côté de ces maîtres, et, sous

tous points, peut clore dignement la dernière et glorieuse période de l'école de Sienne avant la décadence générale de l'art italien.

NOTES.

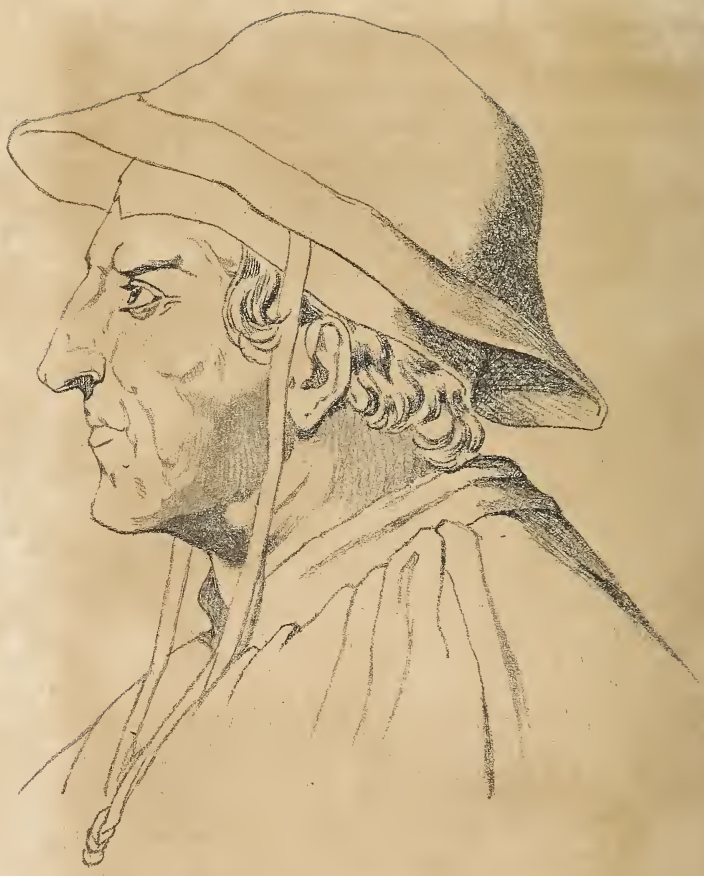
(1) Voyez la vie de Baldassare Peruzzi et celle du Sodoma.

(2) Ce tableau a été gravé sur cuivre par Dorigny, et à l'eau forte par divers artistes.

(3) Marco de Sienne fut élève du Beccafumi et ensuite de Daniele da Volterra. Il mourut dans un âge peu avancé.

(4) Pellegrino de Bologne n'est autre que le célèbre Pellegrino Tibaldi.

(5) Vasari se servit de ce Bizzerra pour peindre la salle de la Chancellerie, à Rome.



Jeanron del. Marquet sc.

LORENZO DI CREDI.

LORENZO DI CREDI,

PEINTRE FLORENTIN.

Maestro Credi, habile orfévre, exerçait avec honneur son état à Florence, lorsque Andrea Sciarpelloni plaça chez lui, pour apprendre l'orfévrerie, son jeune fils Lorenzo, qui annonçait d'heureuses dispositions.

Le maître prodigua tous ses soins à son élève, qui montra pour l'étude une ardeur et une intelligence peu communes. Aussi Lorenzo ne tarda pas à devenir excellent dessinateur, ouvrier élégant et expérimenté, et à surpasser tous les jeunes gens de son temps. Dès lors on ne l'appela plus que Lorenzo di Credi, au lieu de Lorenzo Sciarpelloni.

Mais notre jeune artiste, poussé par une louable ambition, ne pouvait en rester là. Il voulut étudier la peinture auprès d'Andrea del Verocchio. Il y rencontra pour compagnons et amis, en même temps que pour rivaux, Pietro Perugino et le Vinci. Ses progrès furent rapides. La manière du Vinci le séduisit et il l'imita au point que personne plus que lui n'approcha du fini précieux de ce maître, comme le prouve une foule de dessins au crayon, à la plume

et à l'aquarelle, que nous conservons dans notre recueil. Nous citerons entre autres quelques copies d'après des médailles où l'imitation est si parfaite, et qui ont exigé une telle patience, que l'on peut à peine concevoir la possibilité d'un semblable travail.

Lorenzo, par son mérite, avait si bien captivé l'amitié d'Andrea del Verocchio, que ce dernier, en partant pour Venise, où il devait jeter en bronze la statue équestre de Bartolommeo de Bergame, lui abandonna la gestion de ses affaires, et confia à sa garde ses dessins, ses bas-reliefs, ses statues, et en un mot, tout le matériel de son atelier. Lorenzo, de son côté, aimait vivement Andrea; non-seulement il s'employa à Florence avec un zèle incroyable à toutes ses affaires, mais encore il se rendit plus d'une fois à Venise pour le voir et lui rendre compte de sa bonne administration. Andrea, touché de ces soins, eût institué Lorenzo son héritier, si celui-ci y eût consenti. L'élève se montra reconnaissant jusqu'à la fin; car, à la mort de son maître, il courut à Venise, ramena son corps à Florence, et remit aux héritiers ce qui appartenait à Andrea, à l'exception des dessins, des peintures, des sculptures et des autres objets d'art.

Parmi les premières peintures de Lorenzo, on remarque deux Vierges qu'il copia, l'une d'après Andrea, l'autre, meilleure que la précédente, d'après un tableau du Vinci qu'il imita avec tant d'exactitude, que l'on ne pouvait distinguer la copie de l'original. Ces deux Madones furent envoyées au roi d'Espagne.

Près de la grande église de San-Jacopo de Pistoia, on voit de Lorenzo une Madone parfaitement exécutée, et à l'hôpital del Ceppo il s'en trouve une autre qui passe pour une des meilleures peintures de la ville.

Lorenzo fit beaucoup de portraits. Il laissa le sien qu'il avait peint lui-même dans sa jeunesse, à Giovan Jacopo de Florence, son élève, ainsi que quantité d'autres choses, parmi lesquelles on admire les portraits de Pietro Perugino et d'Andrea del Verocchio. De lui est aussi le portrait de son savant ami Girolamo Benivieni.

Pour l'oratoire de San-Bastiano, derrière l'église des Servites, à Florence, Lorenzo exécuta un tableau qui renferme la Vierge, saint Bastien, et d'autres saints. A Santa-Maria-del-Fiore, il peignit un saint Joseph pour l'autel consacré à ce bienheureux. Puis il envoya à Montepulciano un tableau qui est dans l'église de Sant'-Agostino : l'on y voit le Christ sur la croix, la Vierge et un saint Jean peints avec un soin extrême. Mais la meilleure production de Lorenzo, celle où il a mis le plus d'application, celle où il a fait le plus d'efforts pour se surpasser lui-même, est dans une chapelle de Cestello. Il représenta la Vierge, saint Julien et saint Nicolas. Si l'on admet que le fini est nécessaire pour la conservation des peintures à l'huile, on n'a qu'à prendre pour modèle ce tableau qui est exécuté avec une recherche telle, qu'on ne saurait la surpasser (1).

Dans sa jeunesse, Lorenzo fit un saint Barthélemi sur un pilastre d'Orsan-Michele, et pour les reli-

gieuses de Santa-Chiara de Florence, une sainte Madeleine pénitente, et une Nativité du Christ. Dans ce dernier ouvrage se trouvent des plantes si merveilleusement rendues, qu'on les croirait naturelles.

Pour le palais d'Octavien de Médicis, Lorenzo peignit une Vierge dans un cadre circulaire; pour San-Friano, un tableau; pour San-Matteo de l'hôpital de Lelmo, plusieurs figures; pour Santa-Reparata, l'ange Michel; et pour la confrérie dello Scalzo, un tableau remarquable par la finesse de l'exécution. Il fit en outre un grand nombre de Madones et de peintures que l'on rencontre à Florence chez divers citoyens.

Lorenzo, ayant amassé par son travail quelque argent, préféra le repos à la richesse et se retira à Santa-Maria-Nuova de Florence, où il passa le reste de ses jours dans une habitation commode. Il se montra grand partisan de Fra Girolamo de Ferrare, et sa vie fut toujours celle d'un homme de bien, empressé à rendre service toutes les fois que l'occasion s'en présentait.

Il mourut de vieillesse, à l'âge de soixante-dix-huit ans, et fut enseveli à San-Pier-Maggiore, l'an 1530 (2).

Ses productions sont d'un tel fini, que celles des autres peintres à côté des siennes paraissent de grossières ébauches.

Il eut de nombreux élèves, entre autres Gio. Antonio Sogliani et Tommaso, fils de Stefano. Comme nous parlerons ailleurs de Sogliani, nous ne nous occuperons ici que de Tommaso. Il réussit à imiter le fini de son maître, et il exécuta à Florence et dans

divers endroits une foule de travaux. Il peignit à la Villa d'Arcetzi, pour Marco del Nero, une Nativité du Christ, très-terminée. Mais il s'adonna principalement à peindre des draperies, genre dans lequel il éclipsa tous ses rivaux. Son père, Stefano, était miniaturiste, et s'était un peu occupé d'architecture. Après sa mort, Tommaso, pour l'imiter, construisit à dix milles de Florence le pont de Sieve qui avait été détruit par un débordement, et celui de San-Piero sur le Bisenzio. Il avait déjà élevé un grand nombre de fabriques et de bâtiments, lorsqu'il fit, en qualité d'architecte de l'art de la laine, le modèle des maisons neuves qui sont derrière la Nunziata. Il mourut en 1564, âgé de plus de soixante-dix ans. On l'enterra à San-Marco, où il fut honorablement accompagné par l'académie de dessin.

Revenons à Lorenzo. Il laissa à sa mort beaucoup d'ouvrages inachevés, et entre autres, une Passion du Christ, qui est tombée dans les mains d'Antonio de Ricasoli, et un fort beau tableau qui a été envoyé à Castiglione par Messer Francesco, chanoine de Santa-Maria-del-Fiore, auquel il appartient.

Lorenzo se soucia peu de faire de grands tableaux, à cause de la peine extrême et du temps qu'il lui fallait pour les terminer, et surtout à cause du soin qu'il mettait à broyer ses couleurs. Il purifiait et distillait lui-même ses huiles. Il composait sur sa palette des tons qu'il conduisait par gradation depuis le plus clair jusqu'au plus obscur; et, en vérité, il se montrait en cela trop minutieux, car parfois sa palette était chargée de vingt-cinq ou trente de ces

tons, et pour chacun il réservait une brosse particulière. Il ne souffrait point qu'on fît le moindre mouvement dans son atelier, tant il redoutait la poussière. Cette recherche excessive n'est pas plus louable qu'une excessive négligence. En toute chose il faut garder un terme moyen et se préserver des extrêmes, qui sont communément vicieux.

Il serait assez curieux et peut-être fort utile de rechercher la cause de l'opinion enracinée chez la plupart des personnes étrangères à l'exercice de l'art, touchant la tournure d'esprit qui doit, suivant elles, faire reconnaître le véritable artiste. Selon cette opinion vulgaire, il faut de toute nécessité, pour qu'un artiste soit remarquable, qu'il soit un peu fou. Sans le grain précieux de la folie, il n'aura, en effet, que peu d'originalité, de verve, de constance et de succès. Cet aperçu est étrange; et bien que le grand nombre s'y accorde depuis long-temps, nous ne saurions y souscrire. Cette idée n'est peut-être qu'une grossière prévention, issue de l'ignorance des choses et de l'impatience avec laquelle les intelligences moyennes et inoccupées supportent l'éclat des intelligences supérieures et actives. On juge mal ce dont on ne s'approche pas, et on aime à déprécier ce qu'on ne peut atteindre. Des artistes d'un grand mérite ont pu montrer quelque singula-

rité, et paraître souvent très-bizarres, soit dans leurs mœurs, soit dans leurs discours. Il n'y a nul inconvénient à le reconnaître; mais cette excentricité et ce manque de tenue ne se trouvent-ils jamais chez les personnes d'un autre ordre, et suffisent-ils pour faire ranger les artistes à part? Nous ne le pensons pas. L'homme fortement attaché à un travail qui passionne et absorbe toutes les puissances de son esprit, prend sans doute une physionomie particulière qui l'isole évidemment entre les travailleurs nonchalants ou les oisifs ennuyés. Quand cet homme qui a violemment tendu ses facultés se repose, il conserve encore une partie des préoccupations de son travail, et garde, sans qu'il s'en doute, un air distrait ou fantasque qu'on attribue à la bizarrerie de son humeur; ou s'il est assez puissant sur lui-même pour échapper décidément à toute réminiscence fatigante de la tâche qu'il vient d'interrompre, il sait trop bien le prix de la tranquillité qui répare les forces, pour ne pas s'envelopper dans une indifférence qui le rend encore un sujet de curiosité et d'étonnement pour les gens qui ne s'appliquent ou ne s'abandonnent jamais. Ainsi Michel-Ange paraissait tour à tour au public florentin le plus maniaque des hommes, soit qu'il s'enfermât dans son atelier, s'y barricadant et s'amunitionnant comme dans une forteresse menacée, fabriquant lui-même ses outils, s'exténuant à remuer lui-même son lourd matériel, oubliant l'heure des repas et du sommeil, et tombant en syncope au milieu de ses fatigues ou de ses désespoirs; soit qu'é-

vitant la compagnie des hommes les plus brillants, ses protecteurs, ses admirateurs ou ses émules, il allât perdre avec délices son temps à écouter les naïfs et rudes propos des compagnons obscurs devisant le soir au bruit des verres, dans l'arrière-boutique de l'Indaco. Ce trait, entre mille autres qu'on pourrait citer ici dans la vie des artistes célèbres, pour prouver leur excentricité, ne rentre pas sans doute, à notre avis, dans les allures communes; mais la vie des hommes qui ont marqué dans toutes les carrières n'en peut-elle offrir d'aussi singuliers? Plusieurs peintres sont morts, dit-on, comme Archimède; plusieurs ont vécu comme Pascal. Les débauches où le divin Raphaël épuisa sa jeunesse n'ont rien de plus insensé que les déportements où le grand Alexandre précipita sa glorieuse existence. Qu'on y regarde bien, et on verra que les littérateurs, les philosophes, les médecins, les mathématiciens, les inventeurs, les gens de guerre, ne semblent pas davantage, dans leur manière de parler et d'agir, se rapprocher du train ordinaire. Est-ce à croire que tous ces hommes soient généralement fous, et ne puissent arriver à être grands que parce qu'ils manquent de sens? Mais si l'inventaire des gens qui ont le plus puissamment opéré dans le champ de la pensée et de l'activité humaines n'arrive à nous offrir, dans son récolement fidèle, qu'une succession d'individualités maladives et folles, sur quel terrain fonctionnent donc la santé et la sagesse? de quelle couleur et de quelle saveur sont donc leurs fruits? Cette interrogation, à laquelle on abou-

tit forcément, est, suivant nous, la seule réponse qui se doive faire aux insinuations cauteleuses et à l'insolente pitié du vulgaire, enclin, dans son désœuvrement et son impuissance, à dénigrer les hommes choisis par Dieu pour travailler et produire. Dans tous les ordres de fatigues et de réalisations, pour amuser et consoler les hommes, pour les instruire et les sustenter, pour les remuer et les conduire, ce qui est, en définitive, continuer l'œuvre divin suivant qu'il a été ordonné au commencement, il faut bien se conformer à ses lois, si l'on aspire à quelque puissance.

Ce n'est pas que nous prétendions que l'esprit humain ait jamais créé quelque chose par lui-même. Nous savons qu'il ne saisit jamais la réalité et qu'il peut seulement s'exercer sur les apparences. Mais, pour que les apparences qui lui tiennent lieu de vérités puissent persister à ses propres yeux et le satisfaire, ne faut-il pas qu'elles reflètent l'ordre, la suite et la clarté de l'œuvre supérieure existante en soi, et sur laquelle il s'inspire dans toutes ses manifestations? D'où vient donc cette singulière réclamation de l'inertie blessée dans ses amours-propres, quand elle attribue hypocritement la folie à tous les hommes actifs qui excellent dans des œuvres qui ne peuvent soutenir le regard et porter l'admiration, qu'autant qu'elles sont calculées, bien conduites et frappantes?

Des prisons où s'expient les infractions même les plus honteuses, on a pu voir quelquefois sortir quelque travail attestant encore le génie de l'homme;

mais qui a vu dans un hôpital de fous se poursuivre la moindre entreprise déposant seulement de son adresse? Si donc on veut continuer à garder sur les hommes les plus éminents dans les arts cette opinion ancienne, qu'ils ont la tête dérangée, il faut qu'on nous accorde que la mémoire, le calcul, l'ordre, le sang-froid veillent toujours dans leur travail et disciplinent toutes leurs facultés. Cette concession est tout ce qu'il faut à notre objet. Elle suffit aux besoins des principes et de la tradition, qui, sans elle, seront vite détournés de leur application et de leur intelligence; car tout le monde comprendra que, si l'on pouvait admettre que le délire individuel est un garant d'excellence pour un artiste, le délire général serait un élément d'avancement et de force pour toute une école. Cette belle idée, cette idée sage, est venue en effet à plusieurs; et c'est ce qui nous conduit à prier nos lecteurs de secouer, plus long-temps et plus fort que nous ne le pouvons faire, la vieille prévention du grain de folie, pour que le masque de réalité qui la couvre tombe dans l'intérêt de l'art; car ce n'est pas une petite affaire, pour les vrais amis de l'art, que de mettre enfin un frein et un terme à cette manie qui s'est emparée de la critique actuelle, de pousser les banalités jusqu'ici innocentes à une conclusion exorbitante. Il est important de conserver sans dommage contre les divagations fiévreuses, contre les prédications décevantes, cette vérité si simple que le malheur des temps et le trouble des esprits peuvent seuls mettre en péril, à savoir que tout artiste fort a le sens com-

mun dans son œuvre, et que toute école savante a des principes sains dans son enseignement. Après cette espèce de préface, disons quelque chose de l'école de Sienne, conformément aux engagements que nous en avons pris plusieurs fois, notamment dans nos notes sur Pietro Vannucci de Pérouse, et laissons voir pourquoi nous avons cru convenable de placer ce que nous avons à en dire à la suite de la biographie de Lorenzo di Credi, Florentin, aussi bien qu'ailleurs.

L'école de Sienne a été une noble et savante école. Elle a fourni sa large part dans l'initiative, les recherches et les succès de l'art italien. Autant que toute autre, elle mérite tous les honneurs que l'admiration des siècles peut rendre à ces successions méritantes d'hommes forts et bien inspirés qui agrandissent, sous des principes communs et dans une même affection, le champ de l'esprit humain. C'était donc une démarche très-naturelle que celle des critiques et des historiens qui ont cherché à signaler les influences de l'école siennoise chez les écoles ses sœurs et ses concurrentes. Cette recherche, en marquant l'importance du mérite siennois, tendait à mieux faire comprendre encore le mérite italien, et à expliquer comment s'était cimentée sa solide unité. Nous-mêmes, dans nos études, nous sommes entrés dans cette voie, et nulle part, nous n'avons été assez distraits par une prédilection exclusive, pour n'avoir pas eu soin de marquer tous les services et toutes les ressources que se sont mutuellement fournis les différentes tendances de

l'art italien. Nous avons particulièrement insisté, et peut-être les premiers, pour avertir de combien d'emprunts et de conseils s'était appuyée la forme florentine, pour se rendre viable, malgré l'orgueil exclusif des maîtres qui l'ont le plus vigoureusement représentée. Nous n'avons pas mis Venise sous les pieds de Florence, ni déprécié les Lombards pour vanter les Romains. A aucun atelier nous n'avons retiré ce que la tradition lui donne, et à quelques maîtres nous avons rendu ce que la tradition oubliait. Si nous avons réussi quelque peu dans cette marche, tout notre mérite a consisté sans doute à ne pas choisir un emploi difficile et un parti scabreux. Mais beaucoup de gens, qui n'ont pas mieux vu que nous et que bien d'autres, ont voulu marcher plus délibérément, déchirer et recoudre au gré de leurs systèmes l'unité si bien tissue de l'art italien. Or, comme ces systèmes eux-mêmes sont inachevés et confus, et qu'ils sont encore, dans leur plus importante partie, engagés dans les ténèbres du chaos intellectuel dont leurs promoteurs visent à les faire sortir, il en est résulté qu'on a réussi seulement à déguiser, à défigurer, sous je ne sais quel habit d'arlequin, l'art italien, si noble d'aspect, et si bien proportionné sous sa robe sans couture.

Personne jusqu'ici, que nous sachions, ne s'était avisé de contester à l'école siennoise non-seulement son existence, mais encore sa forte individualité. Quelques critiques modernes ont pensé à cette école pour essayer de constituer à leurs rêveries une tra-

dition et une autorité qui leur faisaient besoin. Dire qu'ils choisissaient cette école à cette fin, entre toutes les écoles italiennes, et telle que l'histoire de l'art nous la montrait, était certainement leur droit; mais le droit suffit rarement à l'homme avide de se signaler. La critique, soit que son ambition ne veuille pas se contenter du bruit légitime qu'on fait dans ce monde en examinant, rapprochant, comparant, distinguant, expliquant les choses intéressantes, soit qu'on lui refuse injustement le prix de la peine qu'elle se donne, la critique a changé d'état, et ne fait plus qu'inventer. Elle invente les idées, elle invente les faits, elle invente les hommes. Dans ces circonstances, quelques critiques se sont réunis pour inventer une école. Comme la chose n'était pas au-dessus des forces humaines, leur hardiesse y a réussi. Le succès l'encouragea, surtout dans les découvertes. Le pavillon sous lequel naviguaient les Colombs aventureux était celui du mysticisme, ils le plantèrent hardiment sur une terre nouvelle, suivant eux, et l'école de Sienne prit le nom d'école mystique. Cette dénomination, en apparence assez inoffensive, et contre laquelle nous fûmes peut-être les seuls à réclamer d'abord, était cependant, dans les plans de ceux qui l'introduisirent, la pierre d'attente d'une révolution radicale dans la manière d'envisager l'histoire des développements de l'art italien. Une fois que cette école célèbre fut destituée de son nom et qu'elle en eut reçu un autre plus rationnel, au gré des raisonneurs en question, et qui exprimait mieux son caractère particulier, on fit invasion sur le ter-

rain de toutes les autres écoles, pour en extraire violemment tous les maîtres auxquels cette appellation tirée non de la localité et de la filiation, mais d'une tendance particulière de tempérament, pouvait tant bien que mal s'appliquer. Les maîtres de l'Ombrie et du territoire romain furent agrégés à l'école de Sienne, en leur qualité de mystiques. Sous prétexte de mysticisme, les inventeurs de l'école de Sienne englobèrent dans son cercle gratuitement élargi beaucoup de talents notables à Florence, à Venise, à Milan et ailleurs.

Ils forgèrent on ne sait quelle solidarité de principes, d'affections et de procédés, entre gens qui ne s'étaient jamais ni vus ni consultés, embrouillant ainsi à plaisir la légende de tous les ateliers, et compliquant d'une manière affreuse toutes les déductions de l'histoire, de la pratique et de la théorie. Les principes supposés de l'école de Sienne s'élevèrent à la rigueur de dogmes plus ou moins consentis, plus ou moins repoussés dans tous les centres de l'art italien, mais comptant partout de fanatiques sectaires pleins d'horreur pour les principes contraires mis en œuvre autour d'eux. En même temps (il n'en coûtait pas davantage), on arracha de la filiation des Siennois, comme on arrache les mauvaises herbes dans un jardin, tous les talents vicieux et matériels que la rigueur des prétendus principes de son école ne pouvait pas sanctionner. Jusqu'ici Sienne avait mis haut ces hommes-là; mais Sienne avait tort, et ne connaissait ni sa propre histoire, ni la juste valeur de ses enfants. Ainsi, en

même temps que le Pérugin, que le Fiesole, que Benozzo Gozzoli, que Gentile da Fabriano, que Bartolommeo, prenaient place à côté des Siennois, on chassait de leur rang les Baldassare Peruzzi, les Sodoma, les Beccafumi, les Daniele de Volterra, comme d'impurs Florentins, comme d'éclectiques romains, ayant abdiqué toute réminiscence de l'école natale, et perdu toute trace de son précieux enseignement à la suite des deux grands corrupteurs de l'art moderne, Raphaël et Michel-Ange. Au moment où nous parlons, nous sommes dans le feu de cette recherche inquisitoriale de tous les vrais mystiques oubliés dans les écoles étrangères, et de tous les faux frères inscrits dans la hiérarchie de l'école de Sienne. Nous n'avons pas encore lu, mais nous nous sommes laissé dire que Lesueur allait nous être pris incessamment comme étant un véritable Siennois. On parle aussi de quelques Espagnols.

Qui ne voit pas la niaiserie et en même temps le danger de ces manières tranchantes, d'agir dans les livres, de n'y respecter nulle part les points de repère consentis depuis long-temps, de briser à plaisir dans les discussions les classifications adoptées, de hérisser les discours d'une terminologie imprévue, sur laquelle on ne peut que difficilement s'entendre? A quoi sert tout cela en réalité? Les écrivains qui, par ce manége, croient beaucoup s'avancer dans l'estime, ont bien tort de se promettre un succès durable et une longue autorité. On influe dans les discussions en ne perdant jamais de vue les choses, et en simplifiant leurs difficultés, et non en

jouant sans cesse avec les mots, et en augmentant leur insuffisance. Jamais l'épithète ne s'élèvera, dans l'intelligence de l'homme, à l'intensité significative du nom. Il n'en peut exister aucune, quelque heureuse, quelque expressive qu'elle soit, qui puisse suffire à rendre un compte exact d'un être quelconque. C'est pourquoi tout être a reçu son nom dans le principe, et doit le garder. L'école siennoise n'est pas plus l'école mystique que l'école florentine n'est l'école naturaliste, que l'école française n'est l'école rationnelle. Et la difficulté où nous sommes, et où chacun serait à notre place, d'exprimer même le plus incomplètement, la physionomie et l'intimité des écoles vénitienne, milanaise, romaine, espagnole, flamande, allemande, anglaise, etc., doit faire comprendre qu'on ne remplace pas utilement, au gré des systèmes, le nom des choses et des hommes, par des termes flottants, sujets à dispute, et rendant à peine compte d'une seule de leurs faces nombreuses, et d'un seul trait de leur caractère compliqué. Contrarier la marche de la langue est, à proprement parler, contrarier la marche des idées. Et si chacun devient maintenant jaloux d'avoir en ceci sa manière, parler équivaudra bientôt à se taire.

Maintenant faut-il nous expliquer sur les principes d'art que les critiques novateurs attribuent à l'école de Sienne, qu'ils soutiennent avoir été suivis systématiquement et constamment par elle et par ses ramifications dans l'Ombrie et à Florence? En vérité nous ne le pouvons pas ici. Il faudrait tout un volume pour exposer ces théories nébuleuses et les discuter.

Toutefois, nous en avons fait une étude sérieuse, et du peu que nous en disons ici nous prenons toute la responsabilité : si nous les jugeons mal, nous ne devrons pas être accusés de négligence, mais d'incapacité. Les théories philosophiques ne sont pas de notre ressort. Nous ne sommes pas assez indiscrets pour nous immiscer dans leurs profondeurs. Nous tenons en estime et admiration les penseurs éminents qui prennent sur leurs épaules le poids énorme de généraliser, en les organisant, les connaissances, les besoins, les espérances de l'homme. Des hauteurs d'où leur intelligence regarde les choses, nous confessons même voir tomber, avec un respect superstitieux, bien des paroles qui s'adressent à nous, auxquelles nous donnons notre foi sans les examiner ou sans les comprendre, après quelques tentatives d'examen ; parce que nous sentons fort bien que, pour élargir sa sphère, il faut se rapporter à autrui, et qu'en ne croyant qu'à soi-même, en réalité, on ne croit à rien, ce qui est un mauvais état pour agir. Mais nous observons, et c'est une justice à rendre aux forts esprits, que, bien que réclamant de tous une souveraine autorité dans les généralités sur lesquelles ils opèrent avec connaissance, ils laissent à chacun une certaine liberté dans les détails qu'ils savent moins. Malheureusement, à la suite de ces hommes intelligents arrivent, pour tout gâter, des vanités subalternes et des prétentions tracassières, qu'aucune vue large n'autorise et qu'aucune notion spéciale ne recommande ; dont l'aigreur indispose, la fatuité révolte, et les exigences enchaî-

neraient volontiers, comme un esclave ou comme une brute, ceux dont on ne doit rien attendre de bon si on ne leur laisse la conscience et la dignité utiles aux travailleurs. C'est, le plus souvent, et sauf bien entendu des exceptions heureuses, par des porteurs de paroles de cet ordre subalterne, que les indications générales des intelligences élevées descendent chez les gens appliqués péniblement et étroitement dans une direction spéciale de l'esprit humain. Quant à la question de l'école siennoise, nous sommes en présence seulement de ces maladroits; d'eux seuls vient ce gâchis qui menace de compromettre l'intelligence de l'art italien et les progrès de la jeunesse dans notre propre école.

A bien dire et en résumé, leurs étourderies principales consistent à prêcher, sous le manteau des autorités supérieures, que l'organisation obligatoire de l'artiste est une organisation maladive, folle; c'est pourquoi nous avons fait notre préface. Prenant le particulier pour le général (source ordinaire de toutes hérésies et de toutes monstruosités dans les doctrines), ils érigent certaines dispositions observées chez quelques artistes, et qui ont pu ajouter à leurs œuvres une valeur particulière et précieuse, en facultés essentielles, indispensables. Ils imposent à ces dispositions singulières une forme invariable de manifestation. En cela ils se trompent encore. Ils assignent à l'art un but qui ne peut pas être le sien, et, pour élever trop son objet, ils rétrécissent son activité.

Qu'on remue à fond toutes les divagations em-

phatiques dans lesquelles s'enveloppent ces critiques, on n'en fera sortir nulle autre chose. L'exagération où ils poussent toute idée, toute notion, tout précepte, annihile toute action, tout souvenir, tout enseignement.

Ils posent en prémisses, et pour entrer dans les applications les plus techniques, que la peinture a pour objet d'exprimer l'invisible. De bon compte, est-ce là une chose à dire aux peintres? S'en est-il jamais trouvé un capable de loger dans sa tête une sublimité philosophique de cette force, pour s'en servir l'outil à la main. Platon, Mallebranche, de Maistre, ont pu admettre cela, et le comprendre, les peintres ne l'ignorent pas; mais ces maîtres de la philosophie ont dit cela à certaine fin, et l'ont compris à la façon lumineuse dont perçoivent les esprits spéculatifs. Les maîtres de l'art ont parlé autrement, et mettaient un autre but à leur parole. Il leur fallait avant tout, dans leurs définitions, être effectifs. Le Poussin, qui n'était guère fou, mais qui, néanmoins, n'avait pas l'intelligence à rase terre, a écrit précisément dans un traité laconique, et dont la sobriété atteste la sagesse et l'attention, que l'objet de la peinture était le visible. Ce que Poussin a écrit, tous les peintres avant lui l'avaient admis. Léonard de Vinci, homme plus enclin aux idées paradoxales, s'exprime exactement de la même manière; et rien, certes, n'autorise à croire que dans l'antiquité subtile, dans Athènes, d'où la définition contraire est sortie, Phidias et Appelle aient cependant parlé autrement dans leurs canons célèbres.

Mais voilà comment vont la turbulence et l'exagération littéraires en fait d'art! Celui qui déplace une idée de sa case et qui la jette brutalement dans une autre, croit, à la confusion qui s'ensuit et à l'étonnement qu'on en a, avoir fait merveille. Si la peinture avait pour objet l'invisible, le peintre n'aurait qu'à prendre un grand parti et qu'à s'élever par un mouvement héroïque à la hauteur de ce premier commandement, chef de tous les autres; et, comme la simplicité est mère des grandes choses, il n'aurait qu'à simplement laisser sa toile blanche, l'invisible y serait. Les Siennois ne pensèrent pas à ce moyen; aussi, avant peu, les prédicateurs de l'école mystique les renieront comme ils en ont, chemin faisant, renié bien d'autres.

En conséquence de leur principe fondamental, ces critiques préconisent l'isolement claustral et l'extase.

L'isolement par lequel l'esprit de l'artiste se débarrasse mieux des affections mondaines, des envahissements du réel, des préoccupations impures de la forme, de la couleur, et de tout l'enivrement magique où le jette le spectacle du monde extérieur; l'extase qui le ravit au delà de la nature prosaïque et des perceptions basses, et le plonge dans le foyer de la divine lumière où se voit l'invisible. — Ce régime, disent-ils, a été celui des seuls vrais élus de la peinture, des maîtres de Sienne et de l'Ombrie, et quoique, dans nos temps surtout, il soit difficile à suivre, il est urgent pour les artistes d'y retourner. Ce régime n'est-il pas le secret des œuvres tou-

chantes du bienheureux Fiesole et de toutes les productions vraiment spiritualistes?

De telles assertions mériteraient sans doute, à cause du ravage qu'elles peuvent faire chez quelques hommes, une sérieuse et explicite réfutation; car il faut reconnaître qu'il peut se trouver quelques bonnes et précieuses natures, qu'il importerait fort de conserver saines et naïves, dans l'intérêt de l'art, et qui, pouvant s'y laisser prendre, tomberaient dans un travers et une affectation où l'art les perdrait sans retour. Mais, pour la plupart des artistes marqués pour le progrès et l'avenir de l'art, il faut avouer que de telles billevesées ont peu de danger; ce qui nous console de faire défaut à cette tâche. Qu'il nous suffise d'indiquer, en passant, que la déduction violente de l'extase tirée du précepte qui assigne l'invisible comme l'objet des études des peintres, facile à confondre par une foule de raisons et une foule de faits, ne peut aucunement prétendre à la signification étroite que lui attribuent les docteurs superficiels qui la lancent au milieu des discussions d'art, comme quelques-uns ont jeté une poignée de poussière aux yeux de leur ennemi pour le renverser plus facilement.

L'histoire de l'art répond à tous les besoins de sa véritable théorie. Si l'extase dévote était un principe d'art et la garantie constante d'une forme abstraite, épurée, et d'une expression toute spirituelle, l'histoire de notre art le ferait certes bien voir. Par exemple, Fiesole pleurait en peignant ses délicieuses Madones, cela est connu; mais on sait, de source

tout autant certaine, que le Guerchin, saint homme aussi, croyait que les anges visitaient son atelier pour le soutenir dans ses travaux, par leurs chants et leurs concerts; il croyait voir souvent le ciel s'ouvrir, Jésus apparaître dans toute sa gloire, et parler dans toute sa bonté. Le Guerchin, cependant, n'est pas l'homme des professeurs du mysticisme, son expressif talent et sa forme brutale ne font pas leur affaire. Ils le nomment seulement pour l'invectiver et le maudire.

Les deux légendes identiques de Fiesole et de Guerchin, que nous rappelons, sont appuyées sur les meilleurs témoignages, et pour l'œil clairvoyant, pour l'œil qui sait se garder de la partialité des systèmes, la vérité s'en lit également sur leurs œuvres contrastantes. A côté de ces deux traditions on en peut grouper beaucoup d'autres, d'où se tirera le même effet. Il semble qu'elles peuvent servir à nos lecteurs pour nous suppléer, et qu'attentivement considérées, elles portent en elles tous les éléments de la réfutation de cette idée tronquée des mystiques, que l'extase, en supposant qu'elle amène quelque chose d'une grande valeur, l'amène invariablement sous la même forme.

Mais, mon Dieu! en laissant là toute espèce d'objection aux préceptes des mystiques, et en les considérant, quels qu'ils soient, sous ce rapport seulement qu'ils ont pu constituer une école, voyons donc comment ils se tiennent dans l'histoire. Le bon sens et le dictionnaire suffisent pour fixer sur la signification de ce terme d'école, à moins qu'on n'en ait

abusé. Où donc est l'école mystique, dans quelle ligne bizarre et inqualifiable a-t-elle donc marché? D'où est-elle partie et pour où arriver?

Si les eaux saintes de l'école mystique ont pris leur source dans les larmes du Christ, des vierges et des martyrs; si, en remontant leur cours, on est conduit au lumineux foyer de l'inspiration chrétienne primitive, ne verrons-nous pas leurs rives séculaires pavoisées partout des œuvres byzantines? Au front des œuvres byzantines, pour le sens et la forme desquelles l'Église a assemblé ses docteurs et ses prélats, pour lesquelles elle a couru des dangers inouïs, et livré de grands combats, nous lisons partout l'enseignement profond du symbole, la subalternisation de la forme matérielle, la glorification de l'idée, et la pieuse obéissance à l'ordonnance traditionnelle. L'école mystique sera la même assurément que l'école byzantine; — pas le moins du monde. Ne savez-vous pas que l'école byzantine a trempé pendant mille ans dans le bourbier du paganisme? Partout elle nous montrerait l'abject idéalisme de la gentilité, à grand'peine vêtu sous les lambeaux difformes du naturalisme des idolâtres, plus difficile à extirper que l'idolâtrie elle-même. Il est malheureux alors et à jamais regrettable qu'on ait vu dans son germe la sainte peinture chrétienne offusquée pendant mille ans sous l'amas infect de toutes les formes et de toutes les affections de l'art antique, tombé si bas dans sa décadence. — Mais alors Cimabue et quelques autres seront venus la retirer de ces gémonies, ils l'auront placée sous

l'œil de l'Église, en un champ fertile, où bientôt elle se sera épanouie. Cimabue et ses contemporains ne sont-ils pas des peintres mystiques? Sans doute, ils le sont; et par eux, l'école mystique, l'école chrétienne, vit, opère, se continue et règne.

Voilà qui va bien. Nous croyons tenir, sauf meilleurs renseignements, l'école mystique.

Mais Giotto? homme irréligieux, à l'humeur grossière, à la vie active et rieuse, réformateur impie, introducteur du naturalisme moderne, intéressant l'Italie et tout l'Occident à ses vues ruineuses et nouvelles, est-ce un mystique? — Hélas! non, il en faut gémir; le fils adoptif de Cimabue et à qui Cimabue prédisait un avenir si beau, n'est pas un mystique! — Mais dans les élèves de Giotto, tous fidèles à son enseignement, pour ne pas dire serviles (lisez tous les historiens), pendant près d'un siècle; y a-t-il des vôtres? — Ils le sont presque tous, et parmi eux il en est des plus grands, les Gaddi, les Orcagna, les Spinello, les Antonio de Venise, les Memmi, les Berna de Sienne, ouvriers, la plupart, de l'œuvre chrétienne du Campo-Santo.

Voilà qui est inexplicable et *inexpliqué;* ce qui est plus fort.

Puis une autre difficulté se présente. Le portrait, l'*impur portrait*, *le dernier terme de l'art*, *le dernier mot du naturalisme le plus effronté*, est introduit dans ces commencements de l'école chrétienne; et par qui, s'il vous plaît? A la fois par les plus purs mystiques et les plus entiers naturalistes; par Masaccio, le maudit; par Bartolo, le béni; par le

Berna, l'Orcagna, Gentile da Fabriano, Lippi. Fiesole, le saint, ne fait guère que des portraits, et, entre tous, on les trouve *naturels*.

Masaccio se forme avec éclat aux leçons de la nature; il interroge, avec la plus évidente volonté, la nature dans ses expressions, dans son dessin, dans ses ajustements, dans sa perspective, dans son clair-obscur; à la nature seule il demande tous les éléments de l'art: naturaliste infâme! Raphaël vient à Florence pour étudier Masaccio. Il s'y conforme, accepte ses galbes, ses ordonnances, tous les calculs, tous les choix : délicieux et à jamais mémorable spiritualiste! Puis Raphaël n'est plus bientôt, à vingt-cinq ans de son âge, qu'un dégoûtant païen.

L'Albertinelli et Bartolommeo vivent comme deux frères, étudient ensemble, travaillent aux mêmes ouvrages; l'un est un païen, l'autre un mystique. Léonard de Vinci et Lorenzo di Credi prêtent à la même surprise. Et il y en a bien d'autres avec eux; c'est à n'y rien comprendre. L'invention de l'école mystique pourrait bien n'être qu'une mystification.

NOTES.

(1) Tous les ouvrages de Lorenzo di Credi jusqu'à présent mentionnés ont disparu.

(2) Lorenzo di Credi mourut à 78 ans, après 1531, et non en 1530, comme le prétend Vasari.

Le Musée du Louvre possède de Lorenzo un tableau où l'on voit la Vierge présentant l'Enfant Jésus à l'adoration de saint Julien l'Hospitalier.

On trouve dans les galeries du même Musée six dessins de Lorenzo : une Adoration des Bergers ; — une Tête de vieillard à demi-chauve, vue de trois quarts ; — une Tête de vieillard, vue de face ; — un Buste de vieillard, vu de trois quarts ; — une Tête de jeune homme ; — une autre Tête de jeune homme, coiffée d'une calotte.

Jeanron del. *Waeguez sc*

NICCOLÒ, DIT LE TRIBOLO.

NICCOLÒ, DIT LE TRIBOLO,

SCULPTEUR ET ARCHITECTE.

Le menuisier Raffaello, surnommé le Riccio de' Pericoli, qui jadis habitait auprès du carrefour de Monteloro à Florence, eut, l'an 1500, un fils qu'il fit baptiser sous le nom de Niccolò. Raffaello, ayant vu que son enfant avait un esprit subtil et pénétrant, voulut, malgré sa pauvreté, qu'il commençât par apprendre à lire, à écrire et à compter : il l'envoya donc à l'école. Le jeune Niccolò était d'une vivacité et d'une turbulence vraiment diaboliques. Jamais il ne pouvait rester en repos, jamais il ne cessait de causer aux autres et à lui-même toutes sortes de tribulations; si bien que tout le monde l'appela Tribolo, surnom que depuis il a toujours conservé. Bientôt son père, autant pour se servir de lui que pour réprimer son humeur remuante, le prit dans sa boutique et lui enseigna la menuiserie. Au bout de peu de mois, il reconnut à la pâleur et à la maigreur du Tribolo, qu'il n'était pas propre à ce rude travail. Afin de lui épargner de grandes fatigues, il le mit à sculptèr en bois; mais comme il savait que sans le dessin, père de tous les arts, il ne deviendrait jamais un maître éminent, il voulut qu'il débutât par des-

siner des corniches, des feuillages, des grotesques et, en un mot, tout ce qui était nécessaire à l'exercice de son métier. Le Tribolo donna de telles preuves d'intelligence et d'adresse, que Raffaello, homme plein de sens et de jugement, ne put se résoudre à le garder près de lui pour n'en faire qu'un simple menuisier. Il consulta son confrère Ciappino, qui lui conseilla de placer Tribolo en apprentissage chez Nanni Unghero, son intime ami, qui exerçait l'état de menuisier et celui de sculpteur en bois. Raffaello adopta l'avis de Ciappino et confia son fils pour trois ans à Nanni, dont la boutique était le rendez-vous ordinaire de Jacopo Sansovino, d'Andrea del Sarto et de divers artistes qui depuis ont acquis une haute célébrité. Nanni était alors chargé d'exécuter de nombreux ouvrages de menuiserie et de sculpture en bois pour la villa de Zanobi Bartolini, à Rovezzano, hors de la porte alla Croce; pour le palais Bartolini, que l'on construisait sur la place de la Santa-Trinità, et pour le jardin et la maison que Giovanni, frère de Zanobi, possédait à Gualfonda. Nanni, ainsi accablé de besogne, n'épargna point le Tribolo, qui du matin au soir fut forcé de manœuvrer des scies, des rabots et d'autres grossiers outils. Le dégoût ne tarda pas à s'emparer de notre jeune élève. Sa santé s'altéra, et lorsque son père lui en demanda la cause, il lui répondit « qu'il pensait ne pas pouvoir rester avec « Nanni; qu'il fallait aviser à le faire entrer dans l'ate- « lier d'Andrea del Sarto, ou dans celui de Jacopo « Sansovino, et qu'il espérait profiter davantage et se « mieux porter chez l'un ou l'autre de ces maîtres. »

Raffaello eut encore recours au Ciappino, à la recommandation duquel Jacopo Sansovino accueillit volontiers Tribolo qu'il avait déjà vu dans la boutique de Nanni, et qu'il connaissait pour un assez bon dessinateur et surtout pour un habile sculpteur en bois. Lorsque le Tribolo alla trouver Jacopo Sansovino, celui-ci était occupé à sculp ter,en concurrence de Benedetto de Rovezzano, d'Andrea de Fiesole et de Baccio Bandinelli, la statue de l'apôtre saint Jacques qui est encore aujourd'hui dans l'œuvre de Santa-Maria-del-Fiore. Une fois à l'école du Sansovino, le Tribolo se mit à modeler en terre et à dessiner avec toute l'application imaginable. Il fit de tels progrès, que Jacopo s'attacha à lui de plus en plus, l'encouragea et le poussa en avant, en l'employant en diverses occasions, bien qu'il eût sous la main le Solosmeo de Settignano et Pippo del Fabbro, jeunes gens de grande espérance, mais moins habiles que le Tribolo à manœuvrer le ciseau et à modeler en terre et en cire. Dès que le Sansovino eut achevé son apôtre et un Bacchus destiné à la maison que Giovanni Bartolini avait à Gualfonda, il commença à se servir de notre jeune artiste dans ses ouvrages. Ainsi Messer Giovanni Gaddi, son intime ami, l'ayant chargé d'exécuter une cheminée et un évier en pierre de macigno pour sa maison de la place di Madonna, il fit modeler en terre plusieurs enfants par le Tribolo, qui s'acquitta si bien de cette tâche, que Messer Giovanni lui confia le soin de sculpter deux médaillons en marbre qui furent placés au-dessus d'une porte de la même maison.

Sur ces entrefaites, le Sansovino, qui avait la réputation, non-seulement d'égaler, mais encore de surpasser le célèbre Andrea Contucci son maître, fut choisi, grâce à la protection des Bartolini, pour exécuter un immense tombeau destiné au roi de Portugal. Il fit un superbe modèle couvert de bas-reliefs et de statues en cire, dont la plupart furent modelées par le Tribolo. La beauté de ces figures fut telle, que Matteo di Lorenzo Strozzi commanda à notre jeune artiste, qui, se croyant désormais assez fort pour marcher seul, s'était séparé du Sansovino, plusieurs enfants en pierre et bientôt après deux enfants en marbre tenant un dauphin qui lance de l'eau. Ce groupe orne aujourd'hui un vivier de la villa de Messer Matteo, à San-Casciano, à huit milles de Florence.

Pendant que le Tribolo était occupé de ces travaux, Messer Bartolommeo Barbazzi, étant venu à Florence pour ses affaires, se souvint que Bologne, sa patrie, avait besoin d'un jeune homme assez habile pour sculpter en marbre une partie des bas-reliefs et des statues de la façade de la cathédrale de San-Petronio. Après en avoir conféré avec le Tribolo, dont le talent et le caractère lui plurent, il le conduisit à Bologne où il termina en peu de temps les deux belles sibylles de marbre qui décorent la porte de San-Petronio qui conduit à l'hôpital della Morte (1). Après l'achèvement de ces statues, le Tribolo attendait chez Messer Bartolommeo qu'on lui donnât de plus importantes entreprises, lorsque la peste de l'an 1525 commença à ravager Bologne et toute la

Lombardie. Le Tribolo se réfugia à Florence, et ne revint à Bologne qu'après la disparition du fléau. Messer Bartolommeo l'avait rappelé, non pour travailler à la façade de la cathédrale, mais pour construire un tombeau où il désirait reposer avec les amis et les parents que la peste lui avait enlevés. Dès que le Tribolo eut achevé son modèle, qui fut approuvé par Messer Bartolommeo, il se rendit à Carrare pour dégrossir ses marbres, afin de faciliter leur transport et de pouvoir donner une plus grande dimension aux figures. Il ébaucha aussi deux enfants en marbre qu'il envoya à Bologne avec toutes les pièces du tombeau. Messer Bartolommeo étant mort sur ces entrefaites, ces marbres furent déposés dans une chapelle de San-Petronio où ils sont encore aujourd'hui. La mort de Messer Bartolommeo causa une telle douleur à Tribolo, qu'il retourna en Toscane. De Carrare, il se dirigea vers Florence, mais il s'arrêta à Pise pour visiter Maestro Stagio da Pietrasanta, son intime ami, lequel était alors occupé à sculpter en marbre deux colonnes destinées à être placées aux côtés du maître-autel de la cathédrale. Chacune de ces colonnes devait être surmontée d'un ange en marbre, haut de deux brasses moins un quart, tenant un candélabre. Le Tribolo, sur l'invitation de Stagio, entreprit d'exécuter un de ces anges, et le conduisit à fin avec toute la perfection désirable. Les draperies qui voltigent autour de l'ange sont d'une légèreté et d'une élégance inexprimables. Entraîné par l'amour de l'art, le Tribolo consacra à cet ouvrage un temps énorme

dont il ne fut point indemnisé comme il espérait : aussi se refusa-t-il à travailler davantage pour la cathédrale.

Il retourna à Florence et y rencontra Gio. Battista della Palla, qui faisait faire pour le roi François Ier autant de tableaux et de sculptures que possible, et achetait des antiquités et des peintures de tout genre, pourvu qu'elles fussent de la main de bons maîtres. Au moment où le Tribolo arriva à Florence, Gio. Battista avait un magnifique vase antique de granit auquel il voulait joindre quelques figures, afin de l'envoyer au roi de France pour décorer une fontaine. Il communiqua son projet au Tribolo, qui lui sculpta une déesse de la Nature, portant sur sa tête le vase de granit. Cette statue est accompagnée d'enfants qui jouent avec des guirlandes et des quadrupèdes ; à ses pieds sont des poissons de toute espèce. Elle fut expédiée en France, où elle fut à bon droit admirée et placée, comme une chose précieuse, à Fontainebleau.

L'an 1529, le pape Clément VII, ayant résolu de déclarer la guerre à Florence et de l'assiéger, ordonna de lever secrètement un plan de la ville et des environs où fussent indiqués avec exactitude les collines, les montagnes, les fleuves, les rochers, les maisons, les églises, les places, les rues, les murs, les bastions et tous les autres moyens de défense. Il chargea de cette commission Benvenuto della Volpaia, bon horloger, savant astronome et surtout habile géomètre. Benvenuto voulut s'associer le Tribolo, qui avait conseillé d'exécuter le plan en

relief pour qu'il fût plus compréhensible. Ce travail n'était ni sans difficulté ni sans danger. Il fallait que Benvenuto et le Tribolo passassent toutes les nuits à mesurer les rues, les campanilles, les tours et les montagnes. Plusieurs mois leur furent nécessaires pour terminer cet ouvrage. Ils le firent en liége afin qu'il fût plus léger, et ils ne lui donnèrent que quatre brasses de dimension. Lorsqu'ils l'eurent achevé, il le partagèrent en plusieurs morceaux, le cachèrent dans des ballots de laine, et l'adressèrent à Pérouse à un agent du pape. Pendant le siége de Florence, Sa Sainteté garda ce plan dans sa chambre, et s'en servit continuellement pour se rendre compte des mouvements et des opérations de l'armée.

Durant ce temps, le Tribolo modela en terre diverses choses pour ses amis, et trois statuettes en cire d'après lesquelles Andrea del Sarto, son intime ami, peignit à fresque sur la place, à côté de la Condotta, trois capitaines qui s'étaient enfuis avec la solde de leurs compagnies. Andrea représenta ces déserteurs pendus par les pieds. Benvenuto della Volpaia, ayant été appelé à Rome par Clément VII, alla baiser les pieds de Sa Sainteté qui lui confia la garde du Belvédère, et lui assigna d'honorables appointements. Cette place offrait à Benvenuto de nombreuses occasions de voir le pape, il en profita pour lui vanter le Tribolo comme un excellent sculpteur, et le lui recommanda si chaudement, qu'aussitôt après le siége, Clément VII l'attacha à son service. Sa Sainteté ordonna qu'Antonio da San-

Gallo, qui avait succédé à Andrea Contucci dans la direction des travaux de la Madonna de Loreto, employât le Tribolo à terminer quelques-uns des bas-reliefs que Maestro Andrea avait laissé imparfaits. Le Tribolo se transporta avec toute sa famille à Loreto, où il trouva déjà rassemblés Simone Mosca (2), Raffaello da Montelupo (3), le jeune Francesco da San-Gallo, Girolamo de Ferrare, Simone Cioli, Ranieri da Pietra Santa, et Francesco del Tadda. Le Tribolo eut à achever le Mariage de la Vierge commencé par Maestro Andrea. Il ajouta à cette composition un personnage qui brise avec colère sa verge qui n'a pu fleurir. L'expression de cette figure ne saurait être mieux rendue. Le Tribolo avait fini cet ouvrage, et de plus, les modèles en cire de plusieurs des Prophètes destinés à orner les niches de la chapelle, lorsque le pape Clément VII voulut que tous les sculpteurs qui étaient à Loreto retournassent, sans perdre de temps, à Florence, pour exécuter, d'après les modèles et sous la direction de Michel-Ange, les statues qui manquaient à la sacristie et à la bibliothèque de San-Lorenzo. Il leur était recommandé de se hâter d'autant plus, qu'ils devaient ensuite conduire à fin la façade de San-Lorenzo. Pour éviter tout retard, le pape envoya à Florence Michel-Ange et Fra Giovan'-Agnolo, qui déjà avait travaillé au Belvédère. Ce dernier avait mission de sculpter quelques figures, et d'aider le Buonarroti à fouiller ses marbres. Michel-Ange le chargea de faire un saint Cosme qui fut mis à côté de la Madone, en pendant du saint Damien de Raffaello da Montelupo.

Quant au Tribolo, Michel-Ange lui alloua deux statues nues entre lesquelles on aurait placé celle du duc Julien. L'une de ces statues aurait représenté la Terre couronnée de cyprès et la tête inclinée, pleurant la perte du duc Julien; et l'autre, le Ciel tout joyeux de recevoir l'âme de ce seigneur. Mais une déplorable fatalité arrêta le Tribolo au moment où il allait commencer la statue de la Terre. La faiblesse de sa constitution, le changement d'air, ou quelque excès peut-être, lui causa une maladie qui se changea en fièvre quarte, et le cloua sur son lit pendant plusieurs mois, à son grand chagrin; car il ne souffrait pas moins de voir Fra Giovan'-Agnolo et Raffaello prendre leur essor tandis qu'il était réduit à l'inaction, que de son mal lui-même. Enfin, déterminé à ne point rester en arrière de ses rivaux qu'il entendait vanter chaque jour de plus en plus, il modela en terre, malgré le délabrement de sa santé, la statue de la Terre, puis il s'empressa de la sculpter en marbre. Déjà il avait entièrement découvert le devant de sa figure, quand la fortune ennemie, en frappant de mort inopinément le pape Clément VII, plongea dans la désolation une foule d'artistes qui, dirigés par Michel-Ange, espéraient acquérir une gloire impérissable. Ce triste événement enleva tout courage au Tribolo. Il ne voyait plus moyen de se tirer d'affaire ni à Florence, ni ailleurs. Mais Giorgio Vasari, qui l'aimait de cœur et l'aida toujours autant que possible, le reconforta en lui disant qu'avec la protection du magnifique Octavien de Médicis, il le ferait employer par le duc

Alexandre. Le Tribolo reprit un peu courage, et pour occuper ses loisirs se mit à modeler en terre toutes les statues de marbre que Michel-Ange avait laissées dans la sacristie de San-Lorenzo, c'est-à-dire, l'Aurore, le Crépuscule, le Jour et la Nuit. Ces copies furent si belles, que Messer Gio. Battista Figiovanni, prieur de San-Lorenzo, auquel le Tribolo avait donné celle de la Nuit, offrit cette figure comme une chose précieuse au duc Alexandre. Son Excellence en fit ensuite présent à Giorgio Vasari, qui la conserve aujourd'hui dans sa maison d'Arezzo avec d'autres objets d'art. Le Tribolo exécuta également une copie de la Vierge de Michel-Ange. Il la donna à Messer Octavien de Médicis qui l'entoura d'un superbe encadrement enrichi de colonnes, de corniches, et d'autres moulures dues au ciseau de Batista del Cinque. Grâce à la recommandation de Messer Octavien, le Tribolo fut chargé par Bertoldo Corsini, provéditeur de la forteresse que l'on construisait alors, de sculpter l'un des trois écussons qui, suivant l'ordre de son Excellence, devaient orner les boulevarts. L'écusson du Tribolo, soutenu par trois mascarons et accompagné de deux Victoires, fut terminé avec autant de soin que de célérité. Le duc en fut tellement enchanté, qu'il voua au Tribolo une vive affection.

Peu de temps après, le duc se rendit à Naples auprès de l'empereur Charles-Quint, pour se défendre des calomnies dirigées contre lui par quelques-uns de ses compatriotes. Il réussit à se justifier d'une manière si complète, que Sa Majesté lui accorda en

mariage madame Marguerite d'Autriche, sa fille. Le duc écrivit aussitôt à Florence que quatre commissaires eussent à faire exécuter de somptueuses décorations dans toute la ville pour recevoir l'empereur avec la magnificence convenable. Son Excellence ordonna que, pour distribuer les travaux, je fusse adjoint aux quatre commissaires qui étaient Giovanni Corsi, Luigi Guicciardini, Palla Rucellai, Alessandro Corsini. Je chargeai le Tribolo de la partie la plus importante et la plus difficile de cette entreprise, c'est-à-dire, de quatre grandes statues. La première fut un Hercule vainqueur de l'hydre, haut de six brasses, et argenté, lequel fut élevé à l'angle de la place de San-Felice, au bout de la Via Maggio, sur un piédestal portant l'inscription suivante, en lettres d'argent : *Ut Hercules labore et ærumnis monstra edomuit, ità Cæsar virtute et clementiâ, hostibus victis seu placatis, pacem orbi terrarum et quietem restituit.* La deuxième et la troisième statues avaient huit brasses de hauteur, et étaient peintes en couleur de bronze. L'une représentait le fleuve Bagrada, et l'autre, l'Èbre tenant de la main droite la corne d'Amalthée, et de la main gauche un gouvernail. Sur le piédestal de l'Èbre, on lisait *Hiberus ex Hispaniâ*, et sur celui du fleuve Bagrada : *Bagradas ex Africâ.* La quatrième statue était celle de la Paix. Elle avait cinq brasses de hauteur, et était placée au coin du palais des Médicis. Elle tenait d'une main une branche d'olivier, et de l'autre une torche allumée avec laquelle elle brûlait un monceau d'armes. Sur le

piédestal était écrit : *Fiat pax in virtute tuâ.* Le Tribolo ne put terminer la statue équestre de l'empereur que l'on avait dessein d'ériger sur la place de la Santa-Trinità. Le sculpteur en bois, Tasso, construisit le piédestal avec une telle lenteur, que le Tribolo eut à peine le temps de modeler en terre le cheval, et de le revêtir à la hâte de feuilles d'étain. Sur le piédestal on lisait : *Imperatori Carolo Augusto victoriosissimo post devictos hostes, Italiæ pace restituta et salutato Ferdin. fratre, expulsis iterùm Turcis, Alexander Med. dux Florentiæ DD.*

Dès que Sa Majesté eut quitté Florence, on s'occupa des préparatifs des noces de sa fille avec le duc. Son Excellence ayant ordonné que l'on mît le palais de Messer Octavien en état de recevoir dignement madame Marguerite et la vice-reine de Naples qui l'accompagnait, on ajouta, en quatre semaines, avec une célérité incroyable, une aile aux anciens bâtiments du palais. Puis le Tribolo, Andrea di Cosimo et moi, avec l'aide d'environ quatre-vingt-dix peintres et sculpteurs de la ville, tant maîtres qu'élèves, nous achevâmes dans les galeries, les cours et les appartements du palais, toutes les décorations peintes et sculptées que réclamait cette solennité. Le Tribolo fit entre autres choses, autour de la porte principale, deux Victoires en demi-relief, supportées par deux Termes, et soutenant les armoiries de l'empereur suspendues au cou d'un aigle en ronde-bosse. Il laissa encore au-dessus de plusieurs portes des Enfants au milieu desquels il plaça des bustes d'une rare beauté.

Pendant la célébration des noces, le Tribolo reçut une lettre de Messer Pietro del Magno, son intime ami, qui le priait de se rendre à Bologne pour sculpter un bas-relief en marbre, de trois brasses et demie de dimension, destiné à remplir un superbe encadrement en marbre, qui était déjà achevé dans l'église de la Madonna-di-Galiera. Le Tribolo, qui n'avait alors aucun autre travail, alla à Bologne, et fit le modèle d'une Vierge montant au ciel en présence des douze Apôtres. Il se mit ensuite à sculpter ce sujet, mais à contre-cœur, car son marbre était un de ces mauvais blocs de Milan, coquilleux et traversés de veines, où il ne pouvait rencontrer ce plaisir que l'on éprouve à travailler les marbres susceptibles de recevoir un lustre semblable au poli de la chair. Néanmoins il s'arma de courage, et il avait presque terminé sa tâche, lorsque je disposai le duc Alexandre à rappeler de Rome Michel-Ange et d'autres artistes pour achever la décoration de la sacristie de San-Lorenzo, commencée par Clément VII. J'aurais certainement réussi à faire donner quelques travaux au Tribolo à Florence; mais, sur ces entrefaites, le duc Alexandre ayant été assassiné par Lorenzo de Médicis, mes projets furent anéantis. Le Tribolo m'écrivit pour déplorer la mort du duc, et pour m'engager à supporter avec résignation la perte de ce grand prince, mon bienveillant seigneur. Il ajoutait que, si j'abandonnais la cour pour me rendre à Rome et me consacrer entièrement à l'étude, comme il l'avait appris, il me prierait de lui chercher de l'occupation,

qu'il ferait tout ce que je jugerais convenable. Heureusement, le Tribolo n'eut pas besoin de courir à Rome pour trouver de l'ouvrage. Le duc Cosme, ayant succédé à Alexandre, et apaisé, par sa victoire de Monte-Murlo, les troubles suscités par ses ennemis durant la première année de son règne, commença à prendre quelque repos. Il allait particulièrement se délasser dans la villa de Castello, à un peu plus de deux milles de Florence. Il débuta par y bâtir, afin de pouvoir y demeurer commodément avec sa cour, puis il résolut d'y amener des eaux abondantes. Il fut fortement poussé à réaliser ce dessein par Maestro Piero da San-Casciano, habile constructeur, et ancien et fidèle serviteur de la signora Maria (4) et du signor Giovanni. Bon nombre d'ouvriers furent aussitôt employés à établir un canal destiné à rassembler toutes les eaux de la colline de Castellina, située à un quart de mille environ de Castello. Mais le duc ne tarda pas à reconnaître que Maestro Piero n'avait ni assez de science ni assez d'imagination pour dessiner un plan susceptible de recevoir avec le temps tous les embellissements que le site et les eaux réclamaient. Un jour que Son Excellence s'entretenait de ce sujet avec diverses personnes, Messer Octavien de Médicis et Cristofano Rinieri, vieux serviteur de la signora Maria, vantèrent tellement le Tribolo comme l'homme le plus capable de diriger une semblable entreprise, que le duc chargea Cristofano de le faire venir de Bologne. Rinieri écrivit aussitôt à notre artiste, qui, ne pouvant désirer rien de mieux que

de servir le duc Cosme, partit sans retard pour Florence. Dès qu'il y fut arrivé, on le conduisit à Castello, où Son Excellence illustrissime, après avoir conféré avec lui des travaux projetés, lui donna ordre de préparer des modèles. Tandis qu'il les exécutait, et que Maestro Piero da San-Casciano construisait le canal, le duc fit élever une solide muraille sur la colline de San-Miniato autour des bastions bâtis à l'époque du siége, d'après les dessins de Michel-Ange. Son Excellence chargea ensuite le Tribolo de sculpter en pierre ses armoiries, soutenues par deux Victoires, à l'angle d'un boulevart, du côté de Florence. Mais à peine avait-il achevé les armoiries et l'une des Victoires (5), qu'il fut obligé d'abandonner cet ouvrage. Maestro Piero ayant beaucoup avancé son canal, le duc voulut que le Tribolo mît en œuvre les dessins et les modèles qu'il lui avait montrés. Son Excellence assigna à notre artiste, comme à Maestro Piero, un traitement mensuel de huit écus. Avant d'aller plus loin, je crois nécessaire de décrire en quelques lignes la villa de Castello, afin que l'on comprenne plus facilement les embellissements que l'on y opéra.

La villa de Castello est située au pied du mont Morello, au-dessous de la villa della Volpaia, qui est à mi-côte. Devant elle s'étend une plaine qui, pendant un mille et demi, descend insensiblement jusqu'à l'Arno. Le palais, d'un dessin correct, a été bâti par Pierre François de Médicis, à l'endroit même où commence la montagne. De la façade principale, on a une vue d'une beauté ravissante.

Elle est tournée vers le midi, et donne sur une vaste prairie arrosée par deux grands étangs où courent des eaux vives fournies par un aqueduc antique, construit par les Romains pour amener les eaux de Valdimarina à Florence. Au milieu des étangs est jeté un pont large de douze brasses, qui conduit à une allée de même largeur, bordée de chaque côté d'une rangée de mûriers. A l'ombre de l'épais feuillage de ces arbres, qui forme une voûte de dix brasses de hauteur et de trois cents brasses de longueur, on chemine jusqu'à la grande route de Prato, sur laquelle s'ouvre une porte placée entre deux fontaines où se désaltèrent les voyageurs, et où l'on abreuve les bestiaux. Du côté du levant, le palais est accompagné de magnifiques écuries. Du côté du couchant, est un jardin réservé auquel on arrive par la cour des écuries, en passant par le rez-de-chaussée du palais. De ce jardin réservé on entre dans un verger d'une immense étendue, terminé par un massif de sapins qui cache les habitations des laboureurs et des jardiniers. Devant la façade exposée au nord, du côté de la montagne, est une prairie dont la longueur égale celle du palais, des écuries et du jardin particulier réunis. De cette prairie on monte par des degrés au jardin principal qui est environné de murs, et qui, par une pente douce, s'éloigne du palais au point qu'il reçoit les rayons du soleil de midi, comme si les bâtiments qui le précèdent n'existaient pas. Il s'élève peu à peu à une telle hauteur, que de son extrémité on découvre non-seulement tout le palais, mais encore la

plaine qui l'environne et la ville de Florence. Au milieu de ce jardin, des cyprès, des lauriers et des myrtes forment un labyrinthe circulaire, entouré de buis hauts de deux brasses et demie, et taillés avec une régularité surprenante. Au centre de ce labyrinthe, le Tribolo, comme nous le noterons plus bas, construisit, par l'ordre du duc, une belle fontaine de marbre. Maintenant, pour indiquer ce qui reste à faire aussi bien que ce qui est fait, nous dirons que le Tribolo voulait que l'allée de mûriers qui traverse la plaine où sont les deux étangs fût prolongée jusqu'à l'Arno, et que, sur ses bords, le superflu des eaux des fontaines descendît lentement jusqu'au fleuve dans de petits canaux pleins de poissons et d'écrevisses. Il voulait aussi que, du côté des écuries, on bâtît une loggia et un palais semblable à l'ancien, et accompagné également d'un jardin particulier et d'un grand jardin.

En haut de l'escalier du jardin du labyrinthe était une pelouse carrée, de trente brasses d'étendue, sur laquelle on devait construire, comme on le fit en effet, une immense fontaine de marbre blanc, surmontée d'une statue lançant par la bouche un jet d'eau, à six brasses d'élévation. Au commencement de la prairie devaient être deux loges, de trente brasses de longueur sur quinze de largeur, placées l'une en face de l'autre. Chacune de ces loges devait être ornée d'une table de marbre de dix brasses de dimension et d'un bassin destiné à recevoir l'eau tombant d'un vase tenu par deux statues. Au centre du labyrinthe, le Tribolo avait dessein d'établir des

jets d'eau dans une fontaine plus petite que la première, surmontée d'une figure de bronze, et entourée de siéges. Au fond du jardin, entre des enfants de marbre lançant de l'eau, on devait édifier une porte flanquée de chaque côté d'une fontaine et de niches contenant des statues comme celles qui décorent les murs latéraux, vis-à-vis des allées transversales. Derrière cette porte sont des escaliers qui mènent à un autre jardin aussi large que le premier, mais peu profond, sur les côtés duquel on devait construire deux loges. Ce jardin est terminé par un mur adossé à la montagne. Au milieu de ce mur on voulait pratiquer une grotte renfermant trois bassins remplis par une pluie artificielle. La grotte devait être placée entre deux fontaines faisant face à celles qui accompagnent la porte d'entrée. Les fontaines de ce jardin, qui est planté d'orangers protégés par les murs et la montagne contre les vents du nord, auraient donc été aussi nombreuses que celles du jardin qui se trouve au-dessous, et les auraient alimentées. De chaque côté du jardin de la grotte est un escalier en cailloux conduisant à un bois de cyprès, de sapins, d'yeuses, de lauriers et d'autres arbres qui conservent leur verdure en tout temps. Au milieu de ce bois, le Tribolo fit creuser un magnifique vivier. Cet endroit allait en se rétrécissant peu à peu, et formait un angle à l'extrémité duquel on devait construire une loge, d'où la vue aurait embrassé le palais, les jardins, les fontaines, toute la plaine, jusqu'à la villa ducale de Poggio-a-Caiano, Florence, Prato, Sienne,

et le pays d'alentour à plusieurs milles de distance.

Lorsque Maestro Piero da San-Casciano eut terminé son aqueduc, et amené jusqu'à Castello les eaux de la Castellina, il fut attaqué d'une fièvre dont il mourut au bout de quelques jours. Le Tribolo lui ayant succédé, il s'aperçut que les eaux qui venaient de Castellina, malgré leur abondance, étaient insuffisantes pour ses projets, et, de plus, étaient loin de monter à la hauteur nécessaire. Par l'ordre du duc, il s'occupa aussitôt de se procurer les eaux de la villa della Petraia, qui est située à plus de cent cinquante brasses au-dessus de Castello. Il construisit un second aqueduc assez élevé pour que l'on pût y circuler librement. Après avoir achevé ce travail, le Tribolo commença à bâtir la grotte et les deux fontaines qui sont à ses côtés, et dont l'une devait être ornée d'une statue en pierre représentant le mont Asinaio (6) pressant sa barbe, et versant de l'eau dans un bassin. Cette eau devait s'échapper par une issue secrète, aller joindre la fontaine qui est aujourd'hui derrière l'escalier du jardin du labyrinthe, et reparaître dans l'urne que tient sur son épaule le fleuve Mugnone, placé dans une grande niche de pierre grise, couverte de spongites. Si cet ouvrage eût été entièrement terminé, il aurait rappelé d'une manière heureuse et frappante que le Mugnone prend sa source dans le mont Asinaio.

Le Tribolo, pour parler de ce qui est fait, sculpta ce Mugnone dans un bloc de pierre grise, long de quatre brasses. Il le représenta appuyé sur

son coude, les jambes croisées, et tenant une urne sur son épaule. Derrière ce fleuve, sort du milieu des rochers la statue de la villa de Fiesole, portant dans sa main une lune, anciennes armes des Fiesolans. Sous la niche est un immense bassin soutenu par deux grands capricornes qui font partie de l'une des devises du duc Cosme. De ces capricornes pendent des festons et des mascarons d'une rare beauté, et de leurs lèvres s'échappe l'eau du bassin pour s'acheminer vers les plates-bandes qui règnent autour des murs du jardin du labyrinthe où, entre les niches des statues, sont des fontaines séparées par des orangers et des grenadiers. Dans le second jardin où le Tribolo avait projeté de mettre le mont Asinaio, devait être figuré le mont della Falterona, d'où l'Arno tire sa source. La statue de ce fleuve, placée dans le jardin du labyrinthe, en face du Mugnone, aurait reçu les eaux de la Falterona; mais la fontaine de cette montagne n'ayant jamais été achevée, nous nous occuperons de celle de l'Arno, que le Tribolo mena à bonne fin. Ce fleuve tient son urne sur sa cuisse. Il est appuyé sur un bras, et couché sur un lion, entre les griffes duquel est un lys. L'eau arrive dans son urne en passant à travers le mur derrière lequel devait être la Falterona. Le bassin étant exactement semblable à celui du Mugnone, je me bornerai à dire que ces morceaux sont d'une telle beauté, que l'on regrette qu'ils n'aient pas été exécutés en marbre. Le Tribolo conduisit l'eau de la grotte jusqu'au labyrinthe dont le milieu était destiné à être occupé par une fontaine,

il prit ensuite les eaux de l'Arno et du Mugnone et les rassembla au-dessous du labyrinthe, où il suffisait de tourner une clef pour qu'elles s'élançassent par une foule de becs de bronze sur toutes les personnes qui s'approchaient de la fontaine; et on ne pouvait échapper promptement à cette pluie: des siéges de pierre grise soutenus par des griffes de lion, séparées par des monstres marins en bas-relief, arrêtaient les fuyards. Comme le terrain, en cet endroit, allait en pente, il fallut l'aplanir pour mettre les siéges d'aplomb, ce qui ne laissa pas de présenter quelques difficultés.

Le Tribolo s'occupa ensuite de la fontaine du labyrinthe. Il y sculpta autour de la tige des monstres marins dont les queues s'entrelacent avec une grâce indicible. Il tailla la coupe dans un bloc de marbre qui, depuis long-temps, avait été amené à Castello, et provenait de la villa Adriana achetée jadis à Giuliano Salviati par Messer Octavien de Médicis. Le Tribolo distribua sur les bords de cette coupe des enfants tenant des guirlandes de productions marines, et il la surmonta d'un fût décoré d'enfants et de mascarons, sur lequel il avait l'intention de placer la statue de Florence, pour montrer que les eaux de l'Arno et du Mugnone qui arrosent cette ville sont fournies par le mont Asinaio et par celui de la Falterona. Il fit un beau modèle de cette figure, qu'il imagina de représenter se pressant les cheveux, de l'extrémité desquels sort un filet d'eau.

Aussitôt après il commença, au-dessous du laby-

rinthe, la grande fontaine octogone qui devait recevoir les eaux du labyrinthe et celles du principal aqueduc. Le bas de la tige est octogone, et porte huit siéges sur lesquels sont assis huit enfants de grandeur naturelle, dont les bras sont entrelacés. De la coupe, qui a six brasses de diamètre, tombe dans le bassin une superbe nappe d'eau. En face de chacune des quatre allées du jardin formant croix, est un enfant couché. Ces quatre figures furent exécutées en bronze, par divers artistes, d'après les dessins du Tribolo. Au-dessus de la coupe s'élance une seconde tige, accompagnée de ressauts surmontés de quatre enfants de marbre, tenant par le cou des oies qui jettent de l'eau par le bec. Cette eau est celle de l'aqueduc principal, qui traverse le labyrinthe, et monte précisément à cette hauteur. Au-dessus des enfants de marbre, la tige est décorée de beaux mascarons, prend une forme carrée, et supporte une petite coupe à laquelle sont appendues quatre têtes de capricornes qui versent, ainsi que les enfants, de l'eau dans la grande coupe, d'où elle retombe en nappe dans le bassin octogone. Vient ensuite une troisième tige ornée d'enfants en demi-relief, servant de piédestal à un groupe qui représente Anthée étouffé par Hercule. Ces statues furent exécutées d'après le dessin du Tribolo, comme nous le dirons ailleurs. De la bouche d'Anthée sort de l'eau en abondance. Cette eau, fournie par l'aqueduc de la Petraia, s'élève à seize brasses de terre, et retombe dans la grande coupe. Le même aqueduc amène non-seulement les eaux de la Petraia, mais

encore celles du vivier et de la grotte qui, réunies aux eaux de la Castellina, alimentent les fontaines de la Falterona, du mont Asinaio, de l'Arno et du Mugnone, puis se rejoignent au labyrinthe pour reparaître au milieu de la fontaine octogone. De là, deux canaux devaient les conduire, suivant le projet du Tribolo, dans les bassins des loges, puis dans les deux jardins réservés. Le premier de ces jardins, situé au couchant, étant rempli de plantes rares et médicinales, devait être orné d'une statue d'Esculape, que l'on aurait placée dans la niche de la fontaine, derrière un bassin de marbre. Mais, pour revenir à la fontaine octogone, nous dirons que le Tribolo lui donna toute la perfection désirable; je crois que l'on peut affirmer qu'il n'en a jamais été fait de plus belle, de plus riche, et de mieux entendue. Les figures, les bassins, les coupes, et tous les moindres détails, y sont traités avec un soin et une habileté extraordinaires. Lorsque le Tribolo eut achevé le modèle de sa statue d'Esculape, il se mit à la sculpter en marbre; mais d'autres travaux l'ayant forcé de la laisser imparfaite, elle fut terminée plus tard par Antonio di Gino, son disciple.

Dans une petite prairie située hors du jardin, du côté du levant, le Tribolo arrangea un chêne de la manière la plus ingénieuse. Cet arbre est couvert de lierre qui s'entrelace dans ses branches de façon à lui donner l'apparence d'un bosquet touffu. Au moyen d'un escalier de bois fort commode, on monte au haut du chêne, où l'on trouve une petite salle carrée, entourée de siéges et de balustrades de

verdure. Au milieu de la salle est une table de marbre, surmontée d'un vase traversé d'un tuyau d'où s'échappe un jet d'eau qui retombe dans un autre tuyau qui grimpe, comme le premier, sous une épaisse couche de feuilles de lierre que l'œil ne pourrait percer. A l'aide d'une clef, on livre passage à l'eau ou on la retient prisonnière à volonté. Je ne saurais décrire les divers instruments de cuivre dont le chêne est garni, et dont on se sert pour asperger les personnes qui en approchent, et pour produire des sons et des sifflements effrayants. Enfin toutes ces eaux, après avoir été employées à tant d'usages différents, se rassemblent et vont se jeter dans les deux étangs qui sont au delà du palais, au commencement de l'allée de mûriers.

Maintenant disons ce que le Tribolo avait projeté de faire pour les statues qui devaient occuper les niches du jardin du labyrinthe. Il voulait, suivant le conseil de Messer Benedetto Varchi, poëte, orateur, et philosophe distingué de notre époque, distribuer aux deux bouts du jardin les quatre saisons de l'année, c'est-à-dire, le Printemps, l'Été, l'Automne, et l'Hiver. En entrant, à droite, à côté de l'Hiver, et le long du mur, auraient été placées six statues rappelant les vertus de la famille Médicis et du duc Cosme. Ces statues auraient représenté la Justice, la Piété, le Courage, la Noblesse, la Sagesse et la Libéralité. Ces vertus ayant fait fleurir à Florence les lois, la paix, les armes, les sciences, les langues et les arts, et le duc Cosme s'étant montré juste avec les lois, pieux pendant la paix, courageux

à la guerre, noble avec les sciences, sage en favorisant l'étude des langues, et libéral avec les arts, le Tribolo voulait placer les Lois, la Paix, les Armes, les Sciences et les Arts, à gauche du jardin, vis-à-vis de la Justice, de la Piété, du Courage, de la Noblesse, de la Sagesse et de la Libéralité. L'Arno et le Mugnone auraient indiqué que toutes ces vertus illustrent Florence. On avait encore imaginé d'orner le fronton de chacune des niches du buste de l'un des membres de la famille Médicis. Ainsi, au-dessus de la Justice, on aurait vu Son Excellence le duc Cosme; au-dessus de la Piété, le magnifique Julien; au-dessus du Courage, le seigneur Jean; au-dessus de la Noblesse, Laurent l'Ancien; au-dessus de la Sagesse, Cosme l'Ancien ou Clément VII; et au-dessus de la Libéralité, le pape Léon X. Les frontons des autres niches auraient été décorés de la même façon. Le tableau suivant expliquera clairement la distribution des statues.

Été. — Mugnone. — Porte. — Arno. — Printemps.
Arts. Libéralité.
Langues. Sagesse.
Sciences. Noblesse.
Armes. Courage.
Paix. Piété.
Lois. Justice.
Loge. Loge.
Automne. — Porte. — Loge. — Porte. — Hiver.

Le jardin de Castello aurait été le plus riche et le plus magnifique de toute l'Europe, si ces décorations

eussent été menées à fin; mais il n'en fut point ainsi, parce que le Tribolo ne sut pas déployer la célérité convenable au moment où le duc, que n'arrêtaient point les empêchements qui l'entravèrent plus tard, était disposé à lui fournir les bras et l'argent nécessaires. Son Excellence voulait même alors réunir aux eaux déjà si abondantes de Castello celles de Valcenni, pour, de là, les conduire, au moyen d'un aqueduc, jusqu'à Florence, sur la place du palais. Si cette entreprise eût été confiée à un homme plus expéditif et plus avide de gloire que le Tribolo, elle aurait, tout au moins, été poussée fort avant. Mais le Tribolo, sans compter qu'il était employé à plusieurs autres ouvrages par le duc, était assez lent de son naturel. Durant tout le temps qu'il travailla à Castello, il n'exécuta de sa main que les deux fontaines et les statues de l'Arno, du Mugnone et de Fiesole. Cela, nous le répétons, doit surtout être attribué aux nombreuses occupations dont le Tribolo avait été accablé par le duc, qui lui fit construire, entre autres choses, un pont sur le Mugnone, hors de la porte San-Gallo, dans la direction de la grande route de Bologne. Comme le fleuve coupe la route obliquement, le Tribolo fut obligé de bâtir ce pont de biais, et malgré cette difficulté, il réussit à lui donner autant de solidité que d'élegance.

Peu de temps auparavant, le duc résolut d'élever un tombeau en l'honneur du seigneur Jean, son père. Le Tribolo désira être chargé de l'exécution de ce monument. Il fit aussitôt, en concurrence de

Raffaello da Montelupo, que protégeait Francesco di Sandro, maître d'armes de Son Excellence, un beau modèle que le duc lui commanda de mettre en œuvre. Il alla donc chercher des blocs à Carrare, d'où il rapporta, en outre, les deux bassins des loges de Castello, et d'autres marbres. Sur ces entrefaites, Messer Gio. Battista da Ricasoli, aujourd'hui évêque de Pistoia, fut envoyé à Rome par le duc pour traiter différentes affaires. Il y arriva au moment où Baccio Bandinelli venait de terminer le mausolée de Léon X et celui de Clément VII. Messer Gio. Battista ayant écrit au duc, sur les sollicitations de Baccio, que ce sculpteur réclamait la faveur d'entrer à son service, Son Excellence lui répondit qu'il pouvait le ramener avec lui. Dès que que le Bandinelli fut à Florence, il intrigua si audacieusement, il prodigua tant de promesses, et fit tellement valoir ses dessins et ses modèles, que le tombeau du seigneur Jean, que le Tribolo devait exécuter, lui fut alloué. Il s'empara des marbres de Michel-Ange qui étaient à Florence dans la Via Mozza, les brisa sans pudeur, et les employa à la construction de son tombeau. Lorsque le Tribolo revint de Carrare, il vit que sa trop grande bonté lui avait fait perdre un travail qu'il croyait assuré.

Lors des noces du duc Cosme et de la signora Leonora, fille du signor don Pietro de Toledo, marquis de Villafranca, et vice-roi de Naples, le Tribolo eut mission de construire un arc de triomphe à la porte al Prato, par laquelle la princesse devait entrer à Florence. Cet arc de triomphe, décoré de co-

lonnes, de pilastres, d'architraves, de corniches et de frontons, fut enrichi de statues par le Tribolo, et de peintures par Battista Franco, de Venise, par Ridolfo Ghirlandaio, et par Michele, son disciple. La principale figure dont le Tribolo orna ce monument fut placée au milieu du fronton, sur un dé en relief. Elle représentait la Fécondité tenant trois enfants entre ses jambes, un quatrième sur son sein, et un cinquième à son cou. D'un côté de ce groupe était la Sécurité, appuyée sur une colonne; et de l'autre côté, l'Éternité, portant un globe, et accompagnée du Temps. Je ne dirai rien des peintures de cet arc de triomphe, attendu que l'on en a parlé au long dans la description des noces de Leurs Excellences. Le Tribolo, ayant été particulièrement chargé de présider à la décoration du palais, fit peindre, dans les lunettes des voûtes de la cour, des devises allusives aux noces, et celles des personnages les plus illustres de la famille Médicis. Dans la cour principale Bronzino, Pier Francesco di Sandro (7), Francesco Bacchiacca (8), Domenico Conti, Antonio di Domenico, et Battista Franco, de Venise, peignirent, sous la direction du Tribolo, une foule de sujets tirés les uns de l'histoire grecque ou romaine, et les autres de celle de la maison Médicis. Sur la place de San-Marco, le Tribolo exécuta sur un piédestal, orné par le Tribolo de deux belles peintures, un cheval haut de douze brasses, sautant par-dessus des blessés et des morts, et monté par le vaillant seigneur, Jean de Médicis, père de Son Excellence. Cet ouvrage obtint les applaudis-

sements universels. On admira surtout la promptitude avec laquelle il fut achevé. Santi Baglioni, l'un des auxiliaires du Tribolo, fit, en y travaillant, une chute qui lui estropia une jambe, et dont il faillit mourir. Aristotile da San-Gallo, comme nous le dirons dans sa biographie, fit également, sous la direction du Tribolo, des décors de théâtre d'une beauté merveilleuse. Enfin le Tribolo dessina, pour les acteurs des intermèdes composés par Gio. Battista Strozzi, les costumes les plus charmants qu'il soit possible d'imaginer : aussi le duc le choisit-il ensuite pour organiser une foule de mascarades, telles que celles des ours et des corbeaux.

A l'occasion du baptême du seigneur don François, fils aîné du duc, le Tribolo fut chargé de décorer somptueusement le temple de San-Giovanni, où cent nobles jeunes filles devaient accompagner le nouveau-né. Avec l'aide du Tasso, notre artiste donna à ce temple un aspect tout-à-fait moderne, et l'entoura de siéges couverts de peintures et de dorures d'une richesse extraordinaire. Au-dessous de la lanterne il plaça, sur quatre degrés, un grand vase octogone sculpté, en bois, reposant sur des griffes de lion. Aux angles des huit faces de ce vase étaient des tigettes, surmontées d'enfants soutenant le vase et portant sur leurs épaules des guirlandes de fleurs. Au milieu du vase s'élevait un piédestal en bois, superbement sculpté, servant de support au saint Jean-Baptiste de marbre, haut de trois brasses, que le Donatello, ainsi que nous l'avons noté dans sa biographie, avait laissé chez Gismondo Martelli.

En somme, le temple de San-Giovanni était décoré à l'intérieur et à l'extérieur aussi bien que l'on saurait l'imaginer, à l'exception de la chapelle principale, où l'on voit un ancien tabernacle renfermant des figures en relief d'Andrea de Pise. Cette vieille chapelle détruisait complètement l'harmonie de ce qui avait été nouvellement fait. Un jour, le duc, étant allé inspecter ces préparatifs, reconnut avec quelle habileté le Tribolo s'était acquitté de sa tâche et avait su tirer parti des moindres choses. Seulement il le blâma de ne s'être point occupé de la chapelle principale. Il ordonna sur-le-champ qu'elle fût couverte d'une immense toile, peinte en clair-obscur, représentant Dieu envoyant le Saint-Esprit sur Jésus-Christ baptisé par saint Jean, et entouré d'une foule de personnages qui ont reçu ou qui s'apprêtent à recevoir également le baptême. Messer Riccio, majordome du duc, et le Tribolo proposèrent ce travail au Pontormo, à Ridolfo Ghirlandaio, au Bronzino, et à plusieurs autres artistes, qui tous le refusèrent, parce qu'ils jugeaient insuffisant le terme de six jours qui leur était assigné pour l'exécuter. A cette époque, Giorgio Vasari, de retour de Bologne, peignait le tableau de la chapelle de Messer Bindo Altoviti à Santo-Apostolo, de Florence. Bien qu'il fût lié avec le Tribolo, il était peu en crédit, parce qu'il s'était formé une cabale protégée par Messer Pier Francesco Riccio, dont les membres seuls participaient aux faveurs de la cour, de sorte que quantité d'hommes de talent, qui se seraient distingués avec l'aide du prince, res-

taient dans l'abandon. Il n'y avait d'ouvrage que pour ceux qui plaisaient au Tasso, lequel, par ses bouffonneries, savait captiver le majordome Riccio, au point de lui imposer toutes ses volontés. Les cabaleurs laissaient donc de côté le Vasari, qui riait de leur vanité et de leurs sottises, et cherchait à s'avancer à force de travail, et non par faveur, lorsque le seigneur duc jeta les yeux sur lui pour peindre le Baptême du Christ. Vasari conduisit à fin, en six jours, cette composition. Toutes les personnes qui l'ont vue ont pu apprécier combien elle contribua à augmenter la magnificence des décorations du temple.

Pour revenir au Tribolo que j'ai quitté je ne sais comment, je dirai que les ornements qu'il établit entre les colonnes furent d'une telle beauté, que le duc voulut qu'ils y restassent en permanence.

Dans le temps où le Tribolo travaillait aux fontaines du duc Cosme, il fit pour la ville de Cristofano Rinieri, dans une niche située au-dessus d'un étang, un fleuve en pierre grise grand comme nature, lançant de l'eau dans un immense bassin. Ce fleuve est composé de pièces de rapport si soigneusement assemblées, qu'on le croirait taillé dans un seul bloc.

Le Tribolo entreprit ensuite, par l'ordre de Son Excellence, de conduire à fin l'escalier de la bibliothèque de San-Lorenzo, c'est-à-dire celui qui est devant la porte du vestibule. Dès que le Tribolo eut placé quatre marches, il ne put retrouver les me-

sures de Michel-Ange, si bien que le duc l'envoya à Rome, non-seulement pour consulter le Buonarroti sur l'escalier, mais encore pour essayer de l'amener à Florence. Le Tribolo éprouva un double échec. Michel-Ange ne voulut point quitter Rome, et, quant à l'escalier, répondit qu'il n'en avait pas conservé le moindre souvenir. Le Tribolo revint donc à Florence sans pouvoir continuer l'escalier (9). Il se mit alors à couvrir l'aire de la bibliothèque de carreaux blancs et rouges, dont certains pavements qu'il avait vus à Rome lui avaient donné l'idée. Il commença ensuite, mais n'acheva pas des armoiries en pierre grise et un aigle à deux têtes destinés à orner le donjon de la forteresse de la porte de Faenza, dont Giovanni di Luna était alors gouverneur. Il ne termina que l'écu des armoiries, et le modèle en cire de l'aigle qui devait être jeté en bronze.

Suivant une ancienne coutume, les Florentins tiraient, presque tous les ans, le soir de la fête de saint Jean-Baptiste, sur leur place principale, une girandole ou feu d'artifice qui représentait tantôt un temple, tantôt un navire, un rocher, ou même parfois une ville, ou l'enfer. Une année le Tribolo fut chargé d'exécuter un de ces feux. Le Siennois Tannoccio ayant composé un traité de pyrotechnie, je me bornerai à dire ici que l'on dispose les pièces d'artifice sur une charpente de façon qu'elles ne partent point d'un seul coup, et que l'on veille surtout à ce que les illuminations durent toute la nuit. Parmi les sujets qui prêtaient à l'illusion que l'on voulait produire dans ces fêtes, on avait déjà repré-

senté Loth et ses filles, sortant de la ville de Sodome incendiée, Gérion avec Virgile et Dante, et maintes années auparavant, Orphée ramenant Euridice des enfers. Son Excellence voulut que ces décorations ne fussent plus confiées à des manœuvres qui faisaient mille âneries, mais bien à un artiste distingué. Il eut donc recours au Tribolo qui, avec son talent accoutumé, construisit un magnifique temple octogone, haut de vingt brasses, surmonté d'une statue de la Paix qui mettait le feu à un monceau d'armes. Ces armes, la statue de la Paix, et les autres figures qui l'accompagnaient, étaient modelées en carton, en terre et en étoffes, afin que toute la machine fût assez légère pour que l'échafaud sur lequel on la dressa au milieu de la place pût la porter avec sécurité. Malheureusement le Tribolo rapprocha trop l'une de l'autre ses pièces d'artifice, de sorte qu'au lieu de durer une heure au moins, elles brûlèrent en un clin d'œil. Le pis de l'affaire fut que le feu s'attacha à la charpente que l'on devait conserver et qui, en s'écroulant, menaça de blesser les spectateurs. Quant à la décoration considérée en elle-même, elle fut la plus belle de toutes celles que l'on avait faites jusqu'alors.

Peu de temps après, le duc résolut de bâtir, pour la commodité des citoyens et des marchands, la loggia du Marché-Neuf. Comme le Tribolo était déjà occupé, en sa qualité de chef des commissaires des eaux, à ramener dans leurs lits plusieurs fleuves, à restaurer des ponts, et à divers travaux du même genre, le duc, pour ne point le surcharger, confia

cette entreprise au Tasso, suivant le conseil de Messer Pier Francesco, son majordome. Il est vrai de dire que le Tribolo, tout en ne soufflant mot, et tout en ne cessant pas de témoigner beaucoup d'amitié au Tasso, n'était point d'avis de transformer en architecte ce menuisier. Le Tribolo reconnut dans le modèle du Tasso une foule d'erreurs, mais il se garda bien de l'en avertir. Le Tasso construisit pour Messer Pier Francesco la porte de l'église de San-Romolo (10), et sur la place ducale une fenêtre où il employa des chapiteaux en guise de bases, et où il fit tant d'autres balourdises, que l'on peut affirmer qu'il a commencé à raviver la manière tudesque en Toscane. Je passe sous silence les distributions aussi incommodes que disgracieuses qu'il exécuta dans les appartements du palais, et que le duc fut ensuite obligé de faire détruire. Toutes ces choses n'eurent pas lieu sans qu'il en rejaillît de la honte sur Tribolo, qui n'aurait pas dû souffrir que son prince gaspillât son argent d'une aussi déplorable façon. Il fut d'autant plus coupable que le Tasso était son ami. Les personnes sensées ne purent que blâmer la présomption et la folie du Tasso, qui voulait exercer un art qu'il ignorait, et la faiblesse et la dissimulation du Tribolo, qui approuvait, par ses paroles, ce que très-certainement il trouvait mauvais.

D'un autre côté, le Tribolo ne fut pas plus heureux que le Tasso. De même que ce dernier avait abandonné une profession où il n'avait point d'égal, pour devenir un ignorant architecte, de même le

Tribolo laissa la sculpture où il excellait, pour gouverner des fleuves, tentative qui lui causa plus de tort que de profit. Les fautes qu'il commit lui attirèrent de nombreux ennemis, particulièrement sur le territoire de Prato, et dans le Val di Nievole.

Le duc Cosme, ayant acheté le palais Pitti, chargea le Tribolo de l'orner de jardins, de bosquets, de fontaines et de viviers. Notre artiste conduisit cette tâche à bonne fin, bien que depuis on ait opéré quelques changements en divers endroits du jardin. Mais nous attendrons une meilleure occasion pour parler du palais Pitti, qui est le plus beau de l'Europe.

Le Tribolo fut ensuite envoyé par Son Excellence à l'île d'Elbe pour inspecter la ville et le port nouvellement construits, et de plus, pour ramener un bloc de granit circulaire, de douze brasses de diamètre, dans lequel on devait tailler un bassin destiné à recevoir l'eau de la principale fontaine du palais Pitti. Le Tribolo se rendit donc à l'île d'Elbe, où il embarqua le bassin sur une chaloupe qu'il confia aux soins de ses tailleurs de pierre; puis il se hâta de retourner à Florence. Il y trouva tout le monde déchaîné contre lui, et l'accablant de malédictions, parce que les fleuves qu'il avait entrepris de dompter avaient rompu leurs barrières et occasionné de grands désastres. A tort ou à raison, tous ces malheurs furent imputés au Tribolo. La crainte de perdre les bonnes grâces du duc le jeta dans de telles anxiétés, qu'il fut attaqué d'une fièvre violente, le 20 août de l'an 1550. A cette époque,

Giorgio Vasari était à Florence pour expédier à Rome les marbres des tombeaux que le pape Jules III fit construire à San-Pietro-a-Montorio. Comme il aimait véritablement le Tribolo, il le visita souvent, le consola, et le pria de ne songer qu'à sa santé. Il lui conseilla de terminer les travaux de Castello dès qu'il serait guéri, et de laisser de côté les fleuves, qui pouvaient plutôt nuire à sa renommée que lui être de quelque profit. Le Tribolo aurait certainement suivi cet avis, comme il me l'avait promis, si la mort ne lui eût point fermé les yeux le 7 septembre de la même année.

Ainsi, les embellissements de Castello, commencés et poussés fort avant par le Tribolo, restèrent imparfaits. On travailla bien après lui, tantôt à une chose tantôt à une autre, mais jamais aussi sérieusement que de son vivant. A vrai dire, l'artiste auquel est confiée une entreprise importante doit profiter du moment où ceux qui l'ont ordonnée n'ont pas de plus grand souci et lâchent volontiers l'argent; autrement, il risque de ne rien mener à fin, et d'être privé de la gloire que, sans sa négligence et sa lenteur, il aurait acquise. En effet, il arrive rarement que l'homme qui lui succède veuille observer ses dessins et ses modèles avec la modestie dont Giorgio Vasari donna une preuve, lorsque, par l'ordre du duc, il acheva, sans s'écarter des plans du Tribolo, le vivier principal de Castello.

Le Tribolo vécut soixante-cinq ans. Il fut inhumé dans la sépulture de la confrérie dello Scalzo. Il laissa un fils nommé Raffaello, lequel n'a point suivi

la carrière des arts, et deux filles, dont l'une a épousé Davidde, homme de talent et de jugement, qui, après avoir aidé son beau-père à exécuter toutes les constructions de Castello, travaille aujourd'hui, suivant le bon vouloir de Son Excellence, aux aqueducs de Florence, de Pise et de toutes les autres parties de l'État.

On n'a que trop disserté sur l'art de disposer et et d'embellir les jardins. Aussi, nous garderons-nous bien d'augmenter les volumineuses élucubrations de tant d'auteurs en désaccord. Tout, à propos du jardinage, a été mis en question, et sur rien on n'a pu s'entendre, parce qu'en ceci comme en beaucoup d'autres choses, la subtilité des dissertateurs s'accroît en raison directe de la niaiserie du thème sur lequel ils s'exercent. Croirait-on qu'on ait nié ou affirmé avec une fureur et une dépense d'argumentation égales les grandes généralités que voici : y a-t-il ou n'y a-t-il pas un art à faire les jardins? Cet art est-il ou n'est-il pas difficile? Cet art est-il ou n'est-il pas un art d'imitation? Pour résoudre ces incertitudes bouffonnes, on a beaucoup écrit, compulsé, et tout homme de bon sens qui connaît la matière s'étonne qu'on ait pu ramasser une telle quantité de paroles. Les habiles praticiens de l'Italie (et ce n'est ni la première fois ni la dernière que le Vasari nous le fait voir dans sa biographie du Tribolo)

tranchaient résolument toutes ces perplexités. Leur action intelligente et rapide répondait, sans y prendre garde, aux spéculations oiseuses et léthargiques des amasseurs de nuages. Ces grands maîtres, dans les choses belles et ingénieuses, décidaient, de leur souveraine autorité, que celui-là se montrait incontestablement un artiste en faisant bien ce qu'un autre aurait pu faire mal, en procurant un agrément infini là où un autre aurait pu donner un ennui extrême. Les Raphaël, les Bramante, les Jules Romain, les Tribolo, et tant d'autres, en dessinant de magnifiques jardins, croyaient non-seulement à l'art de les former, mais encore aux difficultés de cet art. Ces peintres, ces architectes, ces sculpteurs, en employant toutes les ressources de leur savoir, en appliquant tous les principes d'ordre, de convenance, d'harmonie que leur œil observateur et leur intelligence saine trouvaient écrits dans la nature, unissaient indissolublement l'art d'ordonner les jardins, à leurs arts, nommés, d'un consentement unanime, arts d'imitation. Cela fut entendu de même par un de nos plus grands artistes, Le Nôtre, qui, élevé à l'enseignement des maîtres de l'Italie, et gardant, pour sa gloire, l'originalité et le caractère propre à notre nation et à notre climat, sut comme eux soumettre à des plans magnifiques, à des combinaisons savantes, bâtiments et plantations, statues et arbres, bassins et cascades, bois et parterres, berceaux et charmilles, grottes et terrasses, et tant d'autres éléments de la plus charmante et de la plus splendide unité.

NOTES.

(1) Le Tribolo fit encore à Bologne quelques statues pour la chapelle Zambeccari à San-Petronio, et une Assomption pour le maître-autel des P.P. de l'Oratoire.

(2) On trouvera la vie de Simone Mosca dans l'un des prochains volumes.

(3) Voyez la vie de Raffaello da Montelupo, tome VI.

(4) Maria Salviati, femme de Jean des Bandes Noires, et mère de Cosme Ier.

(5) Cette Victoire a été à tort attribuée à Michel-Ange. Elle est gravée dans la Vie du Buonarroti écrite par le Condivi.

(6) Le mont Asinaio, ainsi appelé par Boccace dans la préface de sa Quatrième Journée, est aujourd'hui connu sous le nom de mont Senario.

(7) Ce Pier Francesco fut élève d'Andrea del Sarto. Il est mentionné dans la vie de ce dernier par Vasari, sous le nom de Pier Francesco di Giacomo di Sandro.

(8) Vasari parle plus au long de Francesco Ubertini, dit le Bacchiacca, à la fin de la biographie de Bastiano, dit Aristotele da San-Gallo.

(9) Cet escalier fut construit par Vasari.

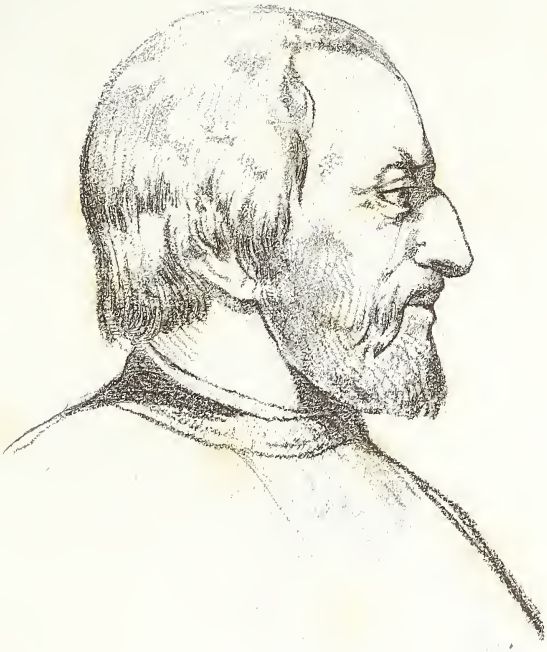
(10) Le Cinelli, p. 85 des *Bellezze di Firenze*, attribue à tort cette porte à l'Ammannato.

CRISTOFANO GHERARDI,

DIT DOCENO,

PEINTRE.

Raffaello dal Colle (1), après avoir aidé son maître Jules Romain à orner de fresques la salle de Constantin, dans le Vatican à Rome, et les appartements du palais du T (2), à Mantoue, regagna Borgo-San-Sepolcro sa patrie. Il y fit, dans le genre de Jules Romain et de Raphaël d'Urbin, une belle Résurrection du Christ pour la chapelle de San-Gilio-ed-Arcanio; une Assomption pour les religieux Zoccoli; et d'autres ouvrages pour les Servites de Città-di-Castello. Tandis qu'il était occupé de ces travaux, il y avait dans la même ville un jeune homme de seize ans, fils de l'honorable Guido Gherardi, appelé Cristofano et surnommé Doceno, qui, poussé par un instinct naturel, dessinait et peignait avec une grâce merveilleuse. Raffaello dal Colle, ayant vu quelques animaux tels que des loups, des lièvres, des chiens et diverses sortes d'oiseaux et de poissons supérieurement exécutés par ce Cristofano, l'attira dans son atelier; il rechercha même l'amitié de son jeune élève qui, malgré l'étrangeté philosophique de sa manière de vivre, avait su lui



Jeanron del. Waeque sc.

CRISTOFANO CHERARDI, DIT DOCENO.

plaire par son humeur facile, enjouée et divertissante.

Cristofano était donc depuis quelque temps à l'école de Raffaello, lorsque le Rosso vint au Borgo, se lia étroitement avec lui et lui donna plusieurs de ses dessins (3). Doceno, qui jusqu'alors n'en avait vu que de la main de Raffaello, trouva magnifiques ceux du Rosso et les copia avec ardeur. Malheureusement il se laissa embaucher par quelques amis et interrompit ses études pour suivre une bande de soldats de Borgo et de Città-di-Castello, qui allaient, sous les ordres de Giovanni de'Turrini, capitaine des Florentins, combattre l'armée de l'empereur et du pape Clément qui assiégeait Florence. Il est vrai que Cristofano partit non moins avec l'intention d'étudier à son aise les chefs-d'œuvre de Florence qu'avec celle de batailler; mais les choses tournèrent autrement qu'il n'avait pensé. Au lieu d'être préposé à la défense de l'intérieur de la ville, il fut envoyé hors des murs, par son capitaine Giovanni, dans les bastions de la montagne. Lorsque la guerre fut finie, entraîné par ses amis et par le désir de voir les sculptures et les peintures de Florence, Cristofano s'enrôla en qualité de soldat dans les troupes d'Alessandro Vitelli, auquel avait été confiée la garde de la ville. Ce seigneur, ayant eu un beau tableau de la main de Cristofano, pensa à l'envoyer avec Battista della Bilia, peintre et soldat, et avec un autre Battista, tous deux ses compatriotes, orner de peintures en *sgraffito* un jardin et une loge qu'il avait commencés à Città-di-Castello. Mais pendant que l'on travaillait à l'achèvement du jardin et de

la loge, Battista della Bilia mourut, et Vitelli renonça pour le moment à son projet.

Sur ces entrefaites, Giorgio Vasari quitta Rome et vint à Florence auprès du duc Alexandre. En attendant le retour du cardinal Hippolyte de Médicis, son patron, qui était en Hongrie, Giorgio obtint un logement dans le couvent des Servites, et commença à représenter à fresque diverses actions de César dans cette salle du palais Médicis dont la voûte avait été décorée jadis par Giovanni d'Udine. Cristofano résolut alors d'aller trouver le Vasari et de s'occuper de son art plus que jamais. Il avait connu Giorgio lorsque celui-ci s'était rendu, l'an 1528, au Borgo pour voir le Rosso. Cristofano demeura une année avec le Vasari, auquel il inspira une vive amitié par son talent, par sa douceur et par l'agrément de son caractère. Peu de temps après, le duc Alexandre envoya à Città-di-Castello Vasari, qui partit en compagnie d'Antonio da San-Gallo et de Pier Francesco de Viterbo, lesquels venaient de construire la citadelle de Florence et s'en retournaient par la route de Città-di-Castello pour réparer les fabriques du jardin du signor Vitelli, qui menaçaient ruine. Giorgio emmena avec lui Cristofano et le chargea de peindre, d'après ses cartons, les frises de quelques stanzes, les compartiments d'une salle de bain et les ornements des loges; il lui adjoignit Battista dont nous avons parlé plus haut. Ces deux artistes, et surtout Cristofano, s'acquittèrent si bien de leur tâche, que l'on n'en aurait pas demandé autant à un maître consommé. Cristofano

acquit dans ce travail beaucoup d'expérience et une grande habileté comme coloriste et comme dessinateur.

L'an 1536, on fit à Florence, ainsi que nous l'avons déjà dit ailleurs, d'immenses préparatifs pour la réception de l'empereur Charles-Quint. Le duc Alexandre confia au Vasari le soin d'exécuter la décoration de la porte San-Pietro-Gattolini, l'arc de triomphe de la place San-Felice, le fronton de la porte de Santa-Maria-del-Fiore, et un étendard de quinze brasses de largeur sur quarante brasses de longueur, dont la dorure exigea cinquante mille feuilles d'or. Les peintres florentins, jaloux de la faveur dont jouissait le Vasari, formèrent le dessein de l'empêcher de se tirer avec honneur des travaux qui lui étaient échus en partage. Ils manœuvrèrent de telle façon qu'il ne trouva pas un seul auxiliaire dans toute la ville; mais il déjoua leur machination en appelant Cristofano, Raffaello dal Colle, Stefano Veltroni dal Monte-Sansovino, son parent, et d'autres peintres d'Arezzo et de divers endroits. Avec leur secours il conduisit son entreprise à bonne fin. Cristofano se comporta en cette occasion de manière à exciter l'étonnement général et à se faire honneur, ainsi qu'au Vasari, qui vit ses efforts dignement récompensés par les éloges qu'on lui prodigua. Cristofano resta encore à Florence quelques jours, pendant lesquels il aida Vasari à peindre les décorations que l'on exécuta pour les noces du duc Alexandre dans le palais d'Octavien de Médicis. Il y représenta, entre autres choses, les armes de la duchesse Mar-

guerite d'Autriche, soutenues par un aigle et par plusieurs enfants d'une rare beauté.

Peu de temps après, le duc Alexandre ayant été tué, on trama au Borgo un complot dont le but était de livrer une porte de la ville à Pietro Strozzi qui se trouvait à Sestino. Des soldats bannis, compatriotes de Cristofano, lui écrivirent pour le prier de prendre part à cette trahison. Cristofano s'y refusa, et, pour ne pas compromettre les conjurés, déchira les lettres qu'il avait reçues, au lieu de les déposer, conformément à la loi, entre les mains de Gherardo Gherardi, que le duc Cosme avait nommé commissaire au Borgo. Lorsque les troubles furent apaisés, on découvrit ce qui s'était passé, et un grand nombre d'habitants du Borgo, parmi lesquels était rangé Cristofano, furent condamnés comme rebelles. Le signor Alessandro Vitelli, qui savait comment les choses avaient eu lieu, aurait pu parler et sauver notre artiste; mais il s'en garda soigneusement afin de le forcer, pour ainsi dire, à travailler à son jardin de Città-di-Castello dont nous avons déjà parlé. Après avoir dépensé beaucoup de temps sans aucun profit à ce travail, Cristofano, désespéré, se réfugia avec d'autres bannis à San-Giustino, à un mille et demi de Borgo, sur le domaine de l'Église, non loin des frontières florentines. Bien qu'il y fût en danger, il y peignit, dans une chambre d'une tour qui appartenait à l'abbé Bufolini de Città-di-Castello, des enfants et des figures en raccourci, des grotesques, des festons, et les mascarons les plus bizarres que l'on puisse imaginer. L'abbé, enchanté de cet ou-

vrage, chargea notre artiste de décorer une autre salle. Doceno voulut y introduire des stucs, et comme il n'avait pas de poussière de marbre pour opérer ses mélanges, il pila des pierres fluviales veinées de blanc dont il forma un enduit d'une rare solidité. Au milieu de ses encadrements de stuc, il plaça divers sujets de l'histoire romaine exécutés à fresque avec une habileté merveilleuse.

Dans ce temps, Giorgio Vasari, qui avait de grands travaux dans l'abbaye de Camaldoli, désira avoir près de soi Cristofano, non moins pour le ramener dans les bonnes grâces du duc que pour se servir de lui. Mais ses prières, et les instances même de Messer Octavien de Médicis, furent infructueuses, tant la conduite de Cristofano avait été présentée au duc sous d'odieuses couleurs. Désolé de l'inutilité de ses démarches, Vasari voulut au moins éloigner son ami Cristofano de San-Giustino, dont le séjour ne laissait pas d'être très-périlleux. On était en 1539. Vasari avait alors à faire, pour les moines de Mont'-Oliveto, dans le réfectoire du monastère de San-Michele-in-Bosco, hors de Bologne, trois tableaux à l'huile de quatre brasses de long, une frise à fresque de trois brasses de hauteur avec vingt sujets de l'Apocalypse, et les vues de tous les monastères de l'ordre, sans compter un compartiment de grotesques et les encadrements en guirlandes de fruits dont il fallait entourer chaque fenêtre. Vasari écrivit de suite à Cristofano de se rendre à Bologne avec Battista Cungi de Borgo, son compatriote, lequel avait déjà été au service de Giorgio pendant

sept années. Les deux artistes arrivèrent à Bologne avant Vasari, qui était encore à Camaldoli où il terminait le carton d'une Déposition de croix destinée au maître-autel de l'abbaye. Cristofano et Battista Cungi se mirent à préparer les tableaux du réfectoire, en attendant Vasari qui avait donné mission à Dattero, banquier juif de Bologne, ami de Messer Octavien de Médicis, de pourvoir à tous leurs besoins. Dattero, homme plein de courtoisie, n'épargna rien pour leur être agréable. Comme il se promenait souvent familièrement avec eux dans Bologne, on ne tarda pas à les prendre pour des juifs, d'autant plus que Cristofano avait une grande maille dans un œil, et Battista Cungi les yeux à fleur de tête. Aussi certain chaussetier, étant allé porter un jour, de la part du juif Dattero, une paire de chausses neuves à Cristofano, et ayant rencontré près de la porte du monastère notre artiste, qui regardait distribuer les aumônes, lui dit : « Messer, pourriez-« vous m'indiquer la chambre de ces deux peintres « juifs qui travaillent dans ce monastère? — De « quels juifs entends-tu parler? s'écria Cristofano : « que leur veux-tu? — J'ai à remettre ces chausses « à l'un d'eux, nommé Cristofano. — Sache que je « suis homme de bien et meilleur chrétien que toi! « — Soit comme voulez, répliqua l'honnête chaus-« setier; mais chacun vous tient pour juifs, vous et « votre compagnon : et vos tournures, qui ne sont « pas du pays, sont là pour le confirmer. — Assez, « assez, dit Cristofano, tu verras que nous travail-« lons en bons chrétiens. »

Mais retournons aux peintures du réfectoire. Dès que Vasari fut arrivé à Bologne, les trois tableaux furent, en moins d'un mois, dessinés par lui et entièrement ébauchés par Battista et par Cristofano. On attaqua ensuite la frise. Cristofano devait l'exécuter seul, mais Vasari lui adjoignit son cousin Stefano Veltroni de Monte-Sansovino, qui était venu à Bologne après avoir ébauché la Déposition de croix de l'abbaye de Camaldoli. Cristofano et Veltroni s'acquittèrent merveilleusement de leur tâche. Cristofano exécutait les grotesques avec une dextérité toute particulière, mais il laissait quelque chose à désirer du côté du fini. Stefano, au contraire, manquait de facilité, mais se distinguait par la patience et par le soin qu'il apportait à terminer ses ouvrages. La frise à laquelle ils travaillèrent en commun établit entre eux une heureuse rivalité dont le résultat fut que Doceno apprit de Stefano à finir, tandis que ce dernier acquit plus d'aplomb et plus de hardiesse. Après la frise, on passa aux festons des fenêtres, Vasari en fit un en ayant constamment devant les yeux des fruits qu'il copia avec exactitude. Il exigea que Doceno et Stefano suivissent la même méthode. Il les avait chargés chacun de peindre un côté des autres fenêtres, en leur promettant de décerner une paire de chausses écarlates à celui qui se comporterait le mieux. Excités par une amicale émulation, Doceno et Stefano reproduisirent avec une fidélité scrupuleuse jusqu'aux plus minces objets, tels que le millet, le panis, le fenouil, de sorte qu'ils méritèrent et reçurent tous deux la récom-

pense promise. Vasari pria vivement, mais sans succès, Cristofano de dessiner une partie des sujets de la frise. Giorgio se mit donc à l'œuvre, et pendant ce temps, Cristofano conduisit à fin les accessoires architecturaux de deux tableaux, avec une telle perfection, qu'un maître consommé n'en aurait pas fait autant, même avec l'aide de cartons. Il est vrai que jamais personne ne posséda au même point que Cristofano l'art de travailler de verve, sans études préalables. Tandis que Vasari achevait les vingt sujets de l'Apocalypse, Cristofano peignit la table et les mets qui la couvrent dans le tableau où douze pauvres dînent avec saint Grégoire (sous les traits duquel est représenté le pape Clément VII).

Pour le troisième tableau, on dressa un échafaudage sur lequel peignaient en même temps Vasari et Cristofano, lorsque celui-ci imagina, pour se hausser encore davantage, de monter sur un escabeau ou sur un baquet renversé. Puis, ayant voulu se reculer pour regarder de loin ce qu'il avait fait, son pied rencontra le vide, et il tomba d'une hauteur de cinq brasses. Il se contusionna si rudement, qu'il fallut lui tirer beaucoup de sang et le soigner sérieusement, sans quoi il serait mort. Et le pis de l'aventure fut qu'une nuit les bandelettes de sa saignée se détachèrent, et qu'il perdit une telle quantité de sang, que, si Stefano qui était couché avec lui ne s'en fût point aperçu, il n'aurait certainement pas tardé à rendre l'âme. Vasari prit alors soin de lui, comme s'il eût été son propre frère, et à vrai dire, l'état du malade ne réclamait rien de moins.

Quant aux peintures du réfectoire, leur achèvement suivit de près la guérison de Cristofano.

Cristofano retourna ensuite à San-Giustino où il conduisit à fin la décoration de quelques salles de l'abbé Bufolini qu'il avait laissées imparfaites. De San-Giustino il alla à Città-di-Castello, et il y peignit entièrement de sa main un tableau pour le compte de son ami Battista, et trois figures à fresque dans un hémicycle placé au-dessus de la porte latérale de San-Fiorido.

A peu de temps delà, Giorgio Vasari fut mandé à Venise pour diriger les préparatifs d'une fête magnifique donnée par les gentilshommes et les seigneurs de la confrérie della Calza, et pour exécuter les décorations d'une comédie composée tout exprès pour la circonstance, par Messer Pietro Aretino. Cette entreprise exigeant le concours de plusieurs bras, Vasari appela Cristofano et Battista Cungi, qui, en arrivant à Venise, trouvèrent qu'il avait déjà achevé tous ses dessins, et qu'il ne leur restait plus qu'à peindre. — Les seigneurs della Calza avaient pris au bout de Canareio une maison en construction qui n'avait que les quatre murs et le toit, et qui offrait ainsi une salle longue de soixante-dix brasses, et large de seize. Giorgio y disposa deux rangs de gradins en bois, élevés de quatre brasses, destinés aux dames. Chacune des parois latérales fut divisée en quatre compartiments de dix brasses, séparés l'un de l'autre par des niches larges de quatre brasses, contenant des figures. Chacune de ces niches était placée entre deux Termes en relief,

hauts de neuf brasses ; de sorte que chaque paroi avait cinq niches et deux Termes, ce qui formait pour la salle entière, dix niches, vingt Termes et huit compartiments. Dans le premier compartiment à droite de la scène, Venise était représentée sous la figure d'Adria, assise sur un rocher au milieu de la mer, et tenant en main une branche de corail. Neptune, Thétis, Protée, Nérée, Glaucus, Palémon, et des nymphes marines entouraient Adria et lui offraient des joyaux, des perles, de l'or, et d'autres richesses de la mer. Des Amours, les uns tirant des flèches, les autres semant des fleurs, complétaient ce tableau. — Dans le second compartiment étaient le fleuve de la Drava et celui de la Sava. — Dans le troisième compartiment, on voyait le Pô sous les traits d'un homme grand et robuste, accompagné de sept enfants, par allusion aux sept rivières qui sortent de son sein et qui se jettent dans la mer, comme des fleuves royaux. — La Brenta et d'autres fleuves du Frioul occupaient le quatrième compartiment. — Maintenant, en passant à l'autre paroi, on rencontrait en face de l'Adria l'île de Candie où Jupiter était allaité par une chèvre, en présence des nymphes. A côté, c'est-à-dire en face de la Drava, étaient le Tagliamento et les monts de Cadoro. — En face du Pô étaient le lac Benaco et le Mincio. — Enfin, vis-à-vis de la Brenta étaient l'Adige et le Tesino se jetant dans la mer. — Les niches de la première paroi renfermaient la Libéralité, la Concorde, la Piété, la Paix et la Religion; et celle de la seconde paroi, la Force, la Prudence civile, la Justice, la

Victoire et la Charité. Au-dessus était un entablement garni de globes de verre, remplis d'eau distillée, derrière lesquels se trouvaient des lumières qui éclairaient toute la salle.

Le plafond était divisé en quatre compartiments qui avaient dix brasses d'un côté et huit de l'autre. Les vides étaient occupés par vingt-quatre tableaux de trois brasses carrées, contenant les douze Heures de la nuit et les douze Heures du jour. Le premier des compartiments, de dix brasses, placé au-dessus de la scène, représentait Éole, Junon et Iris, en compagnie du Temps qui distribuait les Heures. Dans le compartiment placé au-dessus de la porte d'entrée était l'Aurore, sortant des bras de Titon et semant des roses du haut d'un char traîné par des coqs. Dans le troisième compartiment était le Char du Soleil; et dans le quatrième, celui de la Nuit tiré par des hiboux. La Nuit, précédée de quelques chauves-souris et entourée de ténèbres, avait la tête surmontée de la Lune.—Cristofano exécuta la plupart de ces peintures, et y déploya une dextérité vraiment étonnante. Il se distingua particulièrement dans le tableau du Char de la Nuit, où il réalisa, pour ainsi dire, l'impossible. Dans le compartiment d'Adria, il fit des monstres marins d'une telle variété et d'une telle beauté, qu'on ne pouvait les regarder sans stupeur. En un mot, il se montra souverainement habile dans tout cet ouvrage, et surtout dans les grotesques et les ornements.

Après l'achèvement de ce travail, Vasari et Cristofano demeurèrent à Venise plusieurs mois, qu'ils

employèrent à orner de neuf grands tableaux à l'huile le soffite d'une chambre du magnifique Messer Giovanni Cornaro. Vasari se serait peut-être ensuite fixé à Venise pour quelques années, à la prière de l'architecte véronais Michele San-Micheli, s'il n'en eût été dissuadé par Cristofano, qui lui remontra que le dessin n'était point en estime à Venise, et que dans cette ville le mérite était apprécié et récompensé bien moins qu'à Rome, véritable patrie des beaux-arts. Vasari, qui, d'ailleurs, n'avait qu'un mince désir de rester à Venise, céda à ces raisons et partit avec Cristofano. Mais ce dernier, en sa qualité de rebelle, ne pouvant suivre Vasari à Florence, retourna à San-Giustino, et presque aussitôt se rendit à Pérouse, à l'époque où le pape Paul III y vint pour la première fois après la guerre avec les Pérugins. Cristofano travailla à l'appareil que l'on fit pour recevoir Sa Sainteté. Il y exécuta, entre autres choses, par l'ordre de Monsignor della Barba, sur un côté de la porte de Frate Rinieri, un Jupiter irrité et un Jupiter apaisé, et de l'autre côté le Monde porté par Atlas placé entre deux femmes, dont la première tenait une épée, et la seconde des balances. Le succès qu'obtinrent ces ouvrages fut cause que Messer Tiberio Crispo, gouverneur de Pérouse, chargea Cristofano de décorer, dans la citadelle bâtie par Paul III, plusieurs salles avec Lattanzio de la Marche d'Ancône. Cristofano non-seulement aida Lattanzio, mais encore fit de sa main la plupart des meilleurs morceaux qui ornent ces salles. Raffaello dal Colle et Adone Doni d'Ascoli,

homme fort habile, auteur d'une foule de tableaux que l'on trouve dans sa ville natale et ailleurs, prirent également part à ces travaux, ainsi que Tommaso Paperello de Cortona. Mais Cristofano fut celui qui mérita le plus d'éloges. Aussi fut-il ensuite toujours employé par Messer Crispo auquel Lattanzio le recommanda vivement.

Sur ces entrefaites, messer Crispo ayant construit à Pérouse la petite église de Santa-Maria-del-Popolo, Lattanzio y commença un tableau dont la partie supérieure fut peinte avec un rare talent par Cristofano. Puis Lattanzio ayant renoncé à ses pinceaux pour exercer l'emploi de bargello [1] de Pérouse, Cristofano revint à San-Giustino, où il travailla quelque temps pour l'abbé Bufolini.

L'an 1543, Giorgio Vasari eut à exécuter, dans la grande chancellerie, un tableau à l'huile pour l'illustrissime cardinal Farnèse, et un autre tableau, dans l'église de Sant'-Agostino, pour Galeotto da Girone. Il manda alors près de lui Cristofano, qui répondit avec joie à cette invitation. Arrivé à Rome, qu'il désirait ardemment connaître, Cristofano y passa plusieurs mois, pendant lesquels il ne fit guère qu'examiner les chefs-d'œuvre dont cette ville est remplie. Néanmoins il tira si bon profit de ce qu'il avait vu, que, de retour à San-Giustino, il peignit dans une salle, pour son plaisir, quelques figures d'une telle beauté, que l'on aurait juré qu'elles lui avaient coûté vingt années d'étude.

[1] *Bargello*, chef des archers. Cette fonction était autrefois plus honorable qu'elle ne l'est aujourd'hui.

L'an 1545, Vasari appela Cristofano, Raffaello dal Colle et Stefano, pour l'aider à décorer le réfectoire du couvent de Monte-Oliveto de Naples, qui était bien plus important que celui de San-Michele-in-Bosco de Bologne. Raffaello et Stefano arrivèrent à Naples à l'époque convenue; quant à Cristofano, une maladie l'empêcha de les suivre. Néanmoins, cédant aux sollicitations de Vasari, il se rendit à Rome, d'où il devait partir pour Naples; mais il fut retenu par son frère Borgognone, qui était banni comme lui et qui voulait le conduire en France, au service du colonel Giovanni da Turino.

L'an 1546, Giorgio Vasari, étant revenu à Rome, pour peindre vingt-quatre sujets tirés de l'Ancien-Testament et de la vie de saint Jean-Baptiste, se servit beaucoup de Cristofano, qui exécuta des figures et des paysages magnifiques dans ces tableaux qui furent ensuite envoyés à Naples et placés dans la sacristie de San-Giovanni-Carbonaro. Giorgio avait également dessein d'employer Cristofano dans la salle de la chancellerie, qui fut peinte d'après ses cartons et entièrement terminée dans l'espace de cent jours. Mais Cristofano tomba malade et ne fut pas plus tôt convalescent qu'il regagna San-Giustino. Vasari acheva donc la salle sans lui et avec l'aide de Raffaello dal Colle, du Bolonais Gian-Battista Bagnacavallo, des Espagnols Roviale et Bizerra, et de plusieurs autres de ses amis et de ses élèves. De Rome, Giorgio retourna à Florence, et, de là, s'achemina vers Rimini où il devait peindre une chapelle à fresque et un tableau pour l'abbé Gian-

Matteo Faettani, dans l'église de Monte-Oliveto. Il passa par San-Giustino avec l'intention d'emmener Cristofano; malheureusement, l'abbé Bufolini, pour lequel Cristofano décorait une salle, ne voulut pas le laisser partir, et promit à Giorgio de le lui envoyer bientôt en Romagne. Mais l'abbé mit tant de retard à accomplir cet engagement, que, quand Cristofano alla rejoindre Vasari, celui-ci se trouva avoir conduit à fin les travaux de Gian-Matteo Faettani, et, de plus, le tableau du maître-autel de San-Francesco de Rimini, pour Messer Niccolò Marcheselli, et un autre tableau dans l'église de Classi, à Ravenne, pour le père Don Romualdo de Vérone, abbé des Camaldules.

L'an 1550, Vasari venait d'achever les Noces d'Esther, dans le réfectoire de l'abbaye de Santa-Fiore d'Arezzo, et le tableau de saint Sigismond à San-Lorenzo de Florence, dans la chapelle des Martelli, lorsqu'il fut appelé à Rome au service du pape Paul III. Il profita de cette occasion pour essayer de ramener Cristofano dans les bonnes grâces du duc Cosme, par l'entremise du cardinal Farnèse, qui se rendit alors à Florence; mais la tentative fut infructueuse. Il fallut donc que le pauvre Cristofano demeurât ainsi exilé jusqu'en 1554, époque à laquelle Vasari réussit à obtenir son pardon. Voici comment arriva cet heureux événement. L'évêque de Ricasoli, pour plaire à Son Excellence, avait fait peindre en clair-obscur les trois façades de son palais situé près du pont alla Carraia (4). Messer Sforza Almeni, échanson et camérier favori du duc, afin de

rivaliser avec l'évêque, voulut aussi décorer sa maison de la via de' Servi. Mais, n'ayant point trouvé à Florence de peintres dont le talent lui convînt, il écrivit à Giorgio Vasari de lui envoyer un projet de décoration. Giorgio, qui avait contracté une étroite amitié avec Messer Sforza, dans le temps où ils étaient tous deux au service du duc Alexandre, songea sérieusement à ce qu'on lui demandait, et traça un dessin qui reliait les diverses parties de la façade par des ornements variés et par de riches sujets représentant toutes les phases de la vie de l'homme, depuis sa naissance jusqu'à sa mort. Ce dessin charma Messer Sforza et le duc de telle sorte, qu'ils résolurent de ne point le mettre en œuvre avant la venue de Vasari. Celui-ci étant enfin arrivé à Florence, où Messer Sforza et Son Excellence l'accueillirent de la manière la plus gracieuse, on commença aussitôt à chercher quels artistes étaient le plus capables de conduire à bon terme la façade en question. Giorgio ne laissa pas échapper l'occasion de dire à Messer Sforza que personne n'était plus propre que Cristofano à exécuter cet ouvrage, et que l'on ne pourrait pas davantage se passer de lui pour les travaux de l'intérieur du palais. Messer Sforza en parla à Son Excellence, qui, après de nombreuses informations, reconnut que le péché de Cristofano n'était pas si grave qu'on ne pût lui en donner l'absolution. Vasari apprit cette nouvelle à Arezzo où il avait été visiter ses amis. Il la transmit immédiatement, par un courrier, à Cristofano, qui manqua en mourir de joie; Cristofano confessait

qu'il n'avait jamais eu d'ami plus dévoué que Vasari. Dès le lendemain matin, il se rendit de Città-di-Castello au Borgo, présenta ses lettres de libération au commissaire, et courut embrasser sa mère et son frère Borgognone, lequel depuis longtemps déjà avait été rappelé d'exil. Deux jours après, Cristofano partit pour Arezzo, où il fut reçu par Giorgio comme un frère chéri. D'Arezzo, les deux amis se transportèrent à Florence. Cristofano alla baiser les mains du duc, qui, en le voyant, fut très-étonné de rencontrer le meilleur petit homme du monde au lieu du grand coupe-jarret qu'il s'était figuré. Messer Sforza témoigna aussi beaucoup d'amitié à notre artiste qui, sans retard, commença la façade. A sa prière, Vasari l'aida à faire une partie des cartons des sujets, et même à dessiner sur l'enduit quelques-uns des personnages; mais, malgré les retouches du Vasari, toute la façade, la plupart des figures et tous les ornements, les festons et les grands ovales sont de la main de Cristofano, qui, d'ailleurs, possédait l'art de la fresque à un plus haut degré que Vasari, de l'aveu même de ce dernier. Certes, si Cristofano se fût livré dans sa jeunesse à une sérieuse et continuelle étude du dessin, il aurait été sans égal; car, seulement avec l'aide de sa mémoire et de son bon goût, il surpassait bien des gens qui en savaient plus que lui. On ne peut imaginer de quelle habileté, de quelle dextérité, il était doué, et, une fois qu'il avait le pinceau à la main, rien n'était capable de le distraire de sa besogne : aussi devait-on attendre de lui les plus

grandes choses. En outre, sa conversation était si agréable, si divertissante, que parfois le Vasari travaillait avec lui depuis le matin jusqu'au soir sans éprouver une seule minute d'ennui. Cristofano exécuta la façade de Messer Sforza en peu de mois sur lesquels il faut encore retrancher quelques semaines qu'il alla passer en réjouissances au Borgo. Il me semble bon de donner ici une description de cette façade qui pourrait ne pas subsister long-temps, attendu qu'elle est très-exposée aux intempéries de l'air et que déjà même elle a eu tellement à souffrir de la grêle et d'une pluie terrible, que l'enduit s'est détaché de la muraille en plusieurs endroits (5).

Cette façade est divisée en trois compartiments, rez-de-chaussée, premier et second étage. Au rez-de-chaussée se trouvent la porte principale et deux fenêtres. Chacun des deux étages est percé de six fenêtres. Le haut de l'édifice est orné d'un entablement accompagné de consoles qui font ressaut sur une frise d'enfants. Au-dessus de chacune des six fenêtres du second étage, est un enfant debout et soutenant une guirlande de fruits, de feuillages et de fleurs, qui court tout le long de la façade. Au milieu des festons de fleurs et de fruits, arrangés suivant l'ordre des saisons, sont d'autres enfants dans diverses attitudes. Les sept espacements formés par les six fenêtres du même étage sont occupés par les sept planètes surmontées des sept signes célestes. Au-dessous des fenêtres sont des Vertus, distribuées deux à deux, qui tiennent sept grands ovales où sont représentés les sept âges de l'homme. Au-des-

sous des ovales, dans les espacements des fenêtres du premier étage, sont les trois Vertus théologales et les quatre Vertus morales. Au-dessus de la porte et des fenêtres du rez-de-chaussée sont les sept Arts libéraux. Enfin, entre les mêmes fenêtres du rez-de-chaussée sont la Vie active, la Vie contemplative, des statues et divers sujets tels que ceux de la Mort, de l'Enfer et de la Résurrection. Cristofano exécuta, presque sans aucun aide, tout l'entablement, les festons, les enfants et les sept signes des planètes. L'ovale placé au-dessous de la Lune, peinte sous la figure de Diane, renferme l'enfance : des nourrices allaitent des nouveaux-nés dont les mères reposent sur des lits. Cet ovale est tenu par la Volonté, belle jeune femme à moitié nue. Au-dessous de l'ovale est la Charité, et plus bas la Grammaire, qui enseigne à lire à quelques bambins. Dans l'ovale placé au-dessous de Mercure on voit l'Age puéril, représenté par des enfants dont les uns jouent tandis que les autres vont à l'école. Cet ovale est tenu par la Vérité, jeune fille nue, rayonnante de candeur et de simplicité. Au-dessous de l'ovale est la Foi, qui de la main gauche tient une croix et de la droite baptise un enfant dans une conque pleine d'eau. Plus bas est la Logique, couverte d'un voile et accompagnée d'un serpent. L'ovale placé au-dessous du Soleil, représenté par Apollon, renferme l'Adolescence. Deux jeunes gens sont sur une montagne : le premier, armé d'une branche d'olivier, tend vers le sommet illuminé par les rayons du soleil; le second s'arrête à mi-chemin pour regarder la Fraude, qui

couvre d'un beau masque son affreux visage, et qui, par ses trompeuses paroles, entraîne le malheureux dans un précipice. Cet ovale est tenu par le dieu de l'Oisiveté, gras et somnolent personnage assez semblable à un Silène, et par le Travail, robuste paysan entouré d'instruments de labour. Au-dessous de l'ovale, est l'Espérance avec son ancre, et plus bas la Musique. Dans l'ovale placé au-dessous de Vénus est la Jeunesse, c'est-à-dire un jeune homme assis au milieu de livres, d'instruments de mathématiques, et de dessins, de mappemondes, de globes et de sphères. Derrière lui est une loge occupée par des jeunes gens qui chantent, dansent, font de la musique, boivent, mangent, et, en un mot, qui se donnent du bon temps. Cet ovale est tenu d'un côté par la Connaissance de soi-même, qui, environnée de compas, de sphères armillaires, de cadrans et de livres, se regarde dans un miroir; et, de l'autre côté, par la Fraude, vieille femme maigre et édentée, qui se cache sous un masque et qui se moque de la Connaissance de soi-même. Au-dessous de l'ovale est la Tempérance, avec un frein de cheval en main, et, plus bas, la Rhétorique. Dans l'ovale placé au-dessous de Mars est la Virilité, représentée par un homme placé entre la Mémoire et la Volonté qui lui tendent un bassin d'or contenant deux ailes, et qui lui montrent le chemin du salut sur une montagne. Cet ovale est tenu par l'Hilarité et par l'Innocence, jeune fille à côté de laquelle est un agneau. Au-dessous de l'ovale est la Prudence qui se fait belle devant un miroir. Plus bas est la Philosophie.

Dans l'ovale placé au-dessous de Jupiter est la Vieillesse, représentée par un vieux prêtre agenouillé devant un autel sur lequel il met le bassin d'or et les deux ailes. L'ovale est tenu par la Pitié, qui couvre deux enfants nus, et par la Religion revêtue d'habits sacerdotaux. Au-dessous de l'ovale est la Bravoure, qui, le pied fièrement posé sur un fragment de colonne, introduit des boules dans la gueule d'un lion. Plus bas est l'Astrologie. La dernière planète est Saturne, vieillard mélancolique qui dévore ses enfants. Près de lui est un serpent qui se tient la queue avec les dents. L'ovale renferme la Décrépitude, représentée par un vieillard décrépit, nu et agenouillé, reçu par Jupiter dans le ciel et accompagné de la Félicité et de l'Immortalité. L'ovale est tenu par la Béatitude. Au-dessous est la Justice assise, armée d'un sceptre, et entourée de ses attributs. Plus bas est la Géométrie. Au rez-de-chaussée, la Vie active, placée dans une niche, est peinte sous la figure de Lia. A côté est l'Industrie, qui tient une corne d'abondance et deux aiguillons. Proche de la porte est un tableau où l'on voit des constructeurs, des architectes et des tailleurs de pierre, à l'entrée de Cosmopolis, ville bâtie par le duc Cosme dans l'île d'Elbe. Entre ce tableau et la frise des Arts libéraux est le lac Trasimène, environné de nymphes qui sortent de l'eau avec des tanches, des brochets, des anguilles et des gardons. Près du lac Trasimène est Pérouse, montrant un chien à Florence qui se trouve vis-à-vis d'elle, de l'autre côté de la porte, et qui est caressée par l'Arno. Au-

dessous de Florence sont des philosophes et des astrologues qui interrogent le ciel et tirent l'horoscope du duc Cosme. A côté de ce tableau est une niche qui fait pendant à celle de Lia et qui contient la Vie contemplative, représentée sous la figure de Rachel, sœur de Lia et fille de Laban. Dans le dernier tableau on aperçoit la Mort, montée sur un cheval décharné et suivie de la Guerre, de la Peste et de la Faim, foulant aux pieds toutes sortes de gens. Ce sujet est entre deux niches dont l'une renferme Pluton et Cerbère, et l'autre un mort qui sort de son sépulcre au jour de la résurrection. Cristofano fit ensuite, au-dessus des frontons des fenêtres du rez-de-chaussée, des figures nues supportant les armoiries de Son Excellence, et, au-dessus de la porte, un écusson ducal dont les six boules sont soutenues par des enfants nus. Enfin, pour terminer, Cristofano orna le soubassement de l'édifice des armes de Messer Sforza, qui se composent d'aiguilles ou pyramides triangulaires appuyées sur trois boules accompagnées de ce mot : IMMOBILIS. Cet ouvrage plut extrêmement à Son Excellence et à Messer Sforza, lequel voulut, en galant homme, récompenser richement Cristofano; mais celui-ci s'y refusa et se contenta d'avoir satisfait ce seigneur, qui l'aima toujours plus que je ne saurais le dire.

Tant que dura ce travail, Cristofano demeura avec Vasari chez le signor Bernardetto de Médicis, dans le jardin duquel il peignit, en clair-obscur, Vertumne et Pomone et l'Enlèvement de Proserpine. Il accompagna ces deux sujets de Termes et d'enfants d'une

telle beauté, que l'on ne peut voir rien de mieux.

Sur ces entrefaites, le seigneur duc ordonna de commencer les peintures du palais. On débuta par l'une des salles nouvelles. Cette salle, construite par le Tasso, n'ayant pas plus de neuf brasses d'élévation sur vingt de largeur, fut exhaussée de trois brasses par le Vasari, sans attaquer le comble qui était en pavillon. Comme la reconstruction des plafonds empêchait de songer à peindre de si tôt, il fut permis à Vasari d'aller passer deux mois à Arezzo avec Cristofano. Mais, au lieu de se reposer pendant ce congé, Vasari fut forcé de se rendre à Cortona où, avec l'aide de Cristofano, il décora de fresques la voûte et les parois de l'oratoire del Gesù. Cristofano déploya un rare talent dans cet ouvrage, et surtout dans les douze sacrifices de l'Ancien-Testament, qui ornent la voûte. Ces fresques sont presque entièrement de la main de Cristofano, Vasari s'étant contenté de lui fournir certains croquis, de dessiner quelques figures sur l'enduit, et d'opérer çà et là quelques retouches.

Après l'achèvement de ce travail, qui est vraiment digne d'éloges, Vasari et Cristofano retournèrent à Florence au mois de janvier de l'année 1555, pour peindre la salle des Éléments. Tandis que Vasari exécutait les tableaux du plafond, Cristofano enrichit les travées de tortues, de voiles et de têtes de capricorne, devises de Son Excellence. Puis il entoura ces travées de magnifiques guirlandes de fruits, retenues par les mascarons les plus variés et les plus bizarres que l'on saurait imaginer. On peut

affirmer que jamais personne n'a surpassé Cristofano dans ce genre de décoration. Il peignit ensuite, mais d'après les cartons de Vasari, plusieurs grandes figures et un paysage couvert d'une foule de petites figurines, sur la paroi où l'on voit la Naissance de Vénus. Il fit aussi sur la paroi, où de petits Amours fabriquent les flèches de Cupidon, trois Cyclopes forgeant les foudres de Jupiter. Au-dessus de six portes il laissa, dans des encadrements en clair-obscur, six grands ovales renfermant des sujets en couleur de bronze. Entre les fenêtres il représenta un Mercure et un Pluton. — Dans la salle qui porte le nom de la déesse Opis, il peignit à fresque, sur le plafond, les quatre Saisons, et en outre des festons d'une merveilleuse beauté. Les festons du Printemps sont composés de mille sortes de fleurs; ceux de l'Été, d'une multitude de fruits; ceux de l'Automne, de pampres et de raisins; et ceux de l'Hiver, d'oignons, de raves, de radis, de carottes, de panais et de feuilles sèches. Dans le tableau du milieu, il peignit à l'huile le Char d'Opis traîné par quatre lions qui ne pourraient être mieux : du reste, il est reconnu que pour l'imitation des animaux Cristofano n'avait point d'égal. — Dans les angles de la salle de Cérès, il plaça quelques enfants et des festons d'une rare perfection. Et de plus il termina le tableau du milieu qui renferme Cérès, montée sur un char traîné par deux serpents, et allant à la recherche de sa fille Proserpine. Vasari, étant tombé malade, avait été forcé de laisser inachevé ce travail. — Lorsqu'il fallut représenter l'histoire de Junon,

sur une terrasse voisine de la salle d'Opis, Vasari chargea Cristofano d'exécuter seul cet ouvrage qui était destiné à être regardé de près, attendu que les personnages ne devaient pas avoir plus d'une brasse de dimension. Dans un ovale de la voûte, Cristofano figura Junon présidant à un mariage. A côté de cette composition, on voit Hébé, déesse de la jeunesse, et de l'autre côté Iris montrant l'arc-en-ciel. La même voûte est encore ornée d'un grand compartiment qui se trouve vis-à-vis de l'ovale, et qui représente Junon assise sur un char tiré par des paons. Ce tableau est placé entre deux plus petits, dont l'un renferme la déesse de la Puissance, et l'autre l'Abondance. Enfin Cristofano peignit, sur les parois et au-dessus des deux portes, Junon changeant Io en vache et Caliste en ourse.

L'activité et l'application que Cristofano apporta à cette entreprise lui valurent l'amitié de Son Excellence. Il attendait à peine que le jour fût levé pour se mettre en besogne, et souvent, dans son empressement, il ne se donnait pas le temps de se vêtir complètement. La plupart du temps il se rendait au palais avec des bottines dépareillées et avec sa cape à l'envers. Une fois il était de grand matin à l'ouvrage, lorsque le duc et la duchesse, étant allés le voir travailler en attendant que les dames et les autres personnages de la cour fussent prêts à partir pour la chasse, s'aperçurent que, selon sa coutume, il avait sa cape à l'envers. Le duc lui dit alors en riant : « Cristofano, pourquoi portes-tu donc tou-« jours ta cape à l'envers? — Je ne sais, signore, ré-

« pondit Cristofano, je ne puis faire autrement; je « m'habille et je sors à tâtons, sans compter que « j'ai un œil en si mauvais état que je n'y vois goutte; « mais je finirai bien par trouver une cape qui n'ait « ni endroit ni envers. Du reste, que Votre Excel- « lence regarde mes peintures et non mes vête- « ments. » Le duc ne lui répliqua rien, mais, à peu de jours de là, lui fit faire une cape de drap fin cousue et arrangée de façon qu'on n'y découvrait ni endroit ni envers. Il en était de même pour le collet et sa garniture. Un matin Cristofano reçut cette cape. Lorsqu'il l'eut essayée, il dit, sans autres cérémonies, au valet qui la lui avait apportée de la part de Son Excellence : « Eh! eh! le duc ne manque « pas d'esprit; dis-lui qu'elle me va bien. »

Cristofano était fort peu soigneux de sa personne, et avait en horreur les habits neufs ou étroits. Quand il avait besoin de quelques vêtements, il fallait que Vasari, qui connaissait son humeur, lui en fît faire en secret pour remplacer les vieux qu'on lui enlevait pendant son sommeil. Rien n'était plus divertissant que sa colère lorsqu'il était ainsi forcé de prendre des habits neufs. « Voyez, s'écriait-il, « voyez s'il est permis d'assassiner les gens de la « sorte; ah çà, on ne peut donc pas vivre dans ce « monde à sa guise? C'est le diable qui leur a sug- « géré de semblables casse-têtes? »

Un jour que Cristofano avait mis une paire de chausses blanches, il se joignit, grâce aux instances de Domenico Benci, à une réunion de jeunes gens qui le conduisirent à la Madonna-dell'-Impruneta.

Après avoir bien marché, sauté et dansé, on revint le soir après souper. Cristofano, accablé de fatigue, se retira aussitôt dans sa chambre pour dormir. Il voulut, comme de raison, ôter ses chausses, mais soit parce qu'elles étaient neuves, soit parce qu'il était en sueur, il ne put jamais arriver qu'à la moitié de la besogne. Vasari, étant allé le voir dans la soirée, le trouva endormi avec une jambe chaussée et l'autre nue. Il entreprit alors de lui tirer sa chausse, et il y réussit avec l'aide d'un valet, mais non sans jeter dans une furieuse colère Cristofano qui maudissait et les chausses et Vasari, et tous ceux, disait-il, qui ont inventé des usages pires que les plus diaboliques instruments de torture. Il se vouait à Dieu et à tous les saints, et voulait, à toute force, retourner à San-Giustino où du moins on le laissait vivre à sa mode; on eut toutes les peines du monde à l'apaiser.

Il aimait peu les longs discours, et aurait voulu que les noms propres fussent aussi brefs que celui d'un esclave de Messer Sforza, qui s'appelait M. « Oh! « disait Cristofano, M, voilà un beau nom! tandis « qu'il faut une heure pour prononcer Giovanfran- « cesco et Giovanantonio. » Il disait ces choses dans son patois de Borgo, et d'une façon si comique qu'il aurait fait rire un mort.

Il se plaisait à passer les jours de fête, depuis le matin jusqu'au soir, dans les endroits où l'on vendait des légendes et des images imprimées, et s'il en achetait quelques-unes, il manquait rarement ensuite de les perdre pendant qu'il en regardait

d'autres. Bien qu'il fût riche et de bonne maison, il ne voulut jamais monter à cheval à moins d'y être contraint.

Lorsque Cristofano fut rappelé au Borgo par la mort de son frère Borgognone, Vasari, qui lui tenait en réserve ce qu'il avait gagné par son travail, lui dit : « J'ai telle somme à vous, emportez-la pour « vous en servir au besoin. — Je ne veux point de « cet argent, lui répondit Cristofano, gardez-le pour « vous, le bonheur de vivre et de mourir près de « vous me suffit. — Je n'ai pas coutume, répliqua « Vasari, de me servir du bien d'autrui. Si vous re- « fusez cet argent, je l'enverrai à votre père Guido. « — Ne faites pas cela, dit Cristofano, il le gaspil- « lerait comme à son ordinaire. » Enfin il le prit et partit pour le Borgo, le cœur plein de tristesse. A peine fut-il arrivé dans sa patrie, que la douleur qu'il ressentait de la mort de son frère qu'il aimait tendrement le conduisit au tombeau. Il mourut après avoir reçu tous les sacrements, et après avoir distribué aux gens de sa maison et aux pauvres l'argent qu'il avait emporté. Peu de temps avant de rendre le dernier soupir, il affirmait qu'il ne regrettait la vie que parce qu'il laissait Vasari chargé de trop rudes travaux, tels que ceux qu'il avait entrepris dans le palais du duc Cosme.

La nouvelle de la mort de Cristofano causa un profond chagrin à Son Excellence, qui fit aussitôt sculpter en marbre le buste de notre artiste, que l'on envoya de Florence au Borgo, où il fut placé dans l'église de San-Francesco, avec l'épitaphe suivante :

D. O. M.

CHRISTOPHORO GHERARDO BVRGENSI
PINGENDI ARTE PRÆSTANTISS.
QVOD GEORGIVS VASARIVS ARETINVS HVIVS
ARTIS FACILE PRINCEPS
IN EXORNANDO
COSMI FLORENTIN. DVCIS PALATIO
ILLIVS OPERAM QVAM MAXIME
PROBAVERIT
PICTORES HETRVCI POSVERE
OBIIT A. D. MDLVI.
VIXIT AN. LVI. M. III. D. VI.

Le Vasari nous donne ici, avec amour, la biographie d'un de ses praticiens. Malgré ses efforts, si le souvenir de ce Doceno ne s'est pas perdu complètement, son nom n'en est pas moins resté fort obscur. Nous ne ferons rien pour réagir contre cela.

La production du Doceno n'est-elle pas enveloppée entièrement dans la production du Vasari, son patron, qui fut si bien placé pour attirer sur elle l'attention de la postérité, et qui cependant n'y réussit pas? Les travaux du Vasari furent immenses, mais ils sont insignifiants. Aucun défaut notable ne les déprécie, aucune qualité forte ne les recommande. Nous ne saurions trouver nulle autre explication à la ruine d'une si grande renommée, appuyée dans son temps sur des réalisations si vastes;

car le Vasari est, sans contredit, l'homme de l'Italie qui a le plus produit dans les arts du dessin. A la fin de son ouvrage, nous le verrons nous donner lui-même sa propre biographie, et on aura peine à croire à la multitude de ses œuvres, à l'importance de ses entreprises, à la prospérité de sa fortune. Cependant le Vasari, homme sincère et loyal s'il en fut, se présente comme il a été, comme il s'est vu, comme l'ont vu ses contemporains; il n'exagère rien, ses travaux d'ailleurs subsistent encore. Comment un tel homme, par les moyens les plus honorables, se formant seul, se produisant seul, sans cupidité, sans brigues, sans orgueil, sans bassesses, est-il monté si haut qu'on a pu autrefois le croire un des premiers maîtres de l'Italie, et tombé si bas, qu'on le regarde aujourd'hui comme l'un des derniers? Il faut à cela une raison, et dans ces extrémités inconciliables la vérité doit être au centre. Des deux côtés, dans ce qu'on pensait de lui autrefois, dans ce qu'on en pense maintenant, il est facile de voir où gît l'illusion. Quand on réfléchit sur l'histoire, on s'aperçoit, comme ici, qu'il y a des hommes grands en dehors de leurs œuvres, et que des génies fort rares peuvent ne laisser que des ouvrages fort ordinaires. Ce fut le cas du Vasari. L'art italien, dans son temps, négligeait les recherches héroïques auxquelles nous devons tous ces maîtres qui, pendant des siècles, nous serviront encore de guides et d'exemples; il en était venu, confiant dans sa force et sa plénitude, à se lancer tout entier dans les réalisations les plus accélérées.

L'excès est près du zèle, et la présomption près de la puissance. Entre tous les artistes italiens, le Vasari, artiste savant et exercé autant que nul autre, se montra le plus actif, le plus délibéré, le plus expédient, le plus rapide. Et quand on pense au milieu de quelles ardeurs, et de quelles audaces, cette activité et cette audace se firent jour, on comprend parfaitement l'opinion qu'en durent avoir ses contemporains. Ni Michel-Ange, ni Raphaël, on peut le dire en présence de l'histoire et de ses documents, ne se seraient décidés à se mettre à la fois sur les bras des responsabilités aussi fortes. Le Vasari, sans se déconcerter, conduisait en jouant les entreprises les plus gigantesques, et traversait à la course les difficultés les plus compromettantes. A peine enfermé à Rome dans la salle royale du Vatican, ou à Florence dans celle du palais vieux, il en ouvrait les portes au public étonné de son inconcevable diligence; ses œuvres architecturales, ses travaux de génie militaire auraient suffi à tenir arrêté plus d'un habile homme. Les démarches sans nombre qu'il fit pour obtenir des travaux et créer des ressources à tous les artistes forts de son temps, ordinairement ses amis et toujours ses obligés, était une besogne à lasser le plus fin et le plus remuant diplomate. Ses notices seules, le plus précieux recueil pour l'histoire de l'art, et sa judicieuse collection de dessins, de marbres, de médailles, dont toutes les galeries de l'Europe se sont enrichies, auraient occupé sans contredit le plus laborieux compilateur et l'amateur le plus empressé. Cet homme infatigable,

qui mourut jeune, et qui en toutes choses eut la main heureuse, couronnait sa vie d'ouvrier par l'administration intelligente et prospère de sa patrie, de cette petite république d'Arezzo qui n'est pas sans éclat et sans hommes glorieux, et dont il fut le gonfalonier suprême. On pouvait croire un tel homme un grand homme; il l'était en effet, il le devait sentir. Ses contemporains et lui-même en ce genre se connaissaient aussi bien que nous. Pourquoi donc si peu d'attention et de bruit maintenant pour ses œuvres? C'est que ses œuvres étaient de leur nature transitoires; qu'elles étaient faites, sans que personne autrefois s'en doutât plus que lui, pour les besoins et les amours passagers des générations égoïstes qui ne travaillaient plus que pour elles; pour des générations qui, au milieu du remuement fébrile qui les inspirait, ne discernaient plus combien peu elles respectaient les engagements sacrés du passé et les délicates promesses de l'avenir?

Dans ces époques, Dieu, sans doute, envoie encore de grands hommes, mais il leur retire la grâce. Leur force éclate un moment, mais aussi leur inefficacité toujours. Qui se préoccupe dans le présent sans piété pour le passé, dont il tient tout, et sans amour pour l'avenir qui attend tout de lui, ne peut durer dans sa renommée, quelque assurée qu'elle semble à tous. Le Vasari en est un bon témoin. Mais de ces génies extraordinaires qui se dépensent follement, faut-il nier l'existence attestée par leurs contemporains, à cause de leur stérilité constatée par

leurs héritiers? nous ne le croyons pas. Il faut se garder au contraire, il nous semble, d'attenter par l'incrédulité à la largeur des leçons que Dieu donne, lorsqu'il nous fait voir combien peu pèseront dans l'histoire les hommes les mieux doués qui se mettent la bride sur le cou dans les jours de complaisance personnelle et d'imprévoyance sociale.

NOTES.

(1) Vasari parle en divers endroits de Raffaello dal Colle. Cet artiste peignait dans les loges du Vatican, d'après les dessins de Sanzio, son maître.

(2) Voyez la description de ses admirables palais dans la Vie de Jules Romain, tome V.

(3) Voyez la Vie du Rosso, tome V.

(4) Ces peintures ont été badigeonnées.

(5) Cette façade a été décrite par Frosino Lapini dans une lettre qui se trouve p. 48 du tome Ier des *Lettere pittoriche*.

FIN DU TOME SEPTIÈME.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TOME SEPTIÈME.

	Pages.
Marco de Calabre, peintre	1
Antonio da San-Gallo, architecte florentin	7
Fra Giovan'-Agnolo Montorsoli, sculpteur	28
Francesco Granacci, peintre florentin	82
Domenico Beccafumi, peintre et fondeur siennois	92
Properzia de' Rossi, Bolonaise	118
Giovan-Antonio Lappoli, peintre arétin	138
Niccolo Soggi, peintre florentin	153
Don Giulio Clovio, miniaturiste	166
Daniele Ricciarelli da Volterra, peintre et sculpteur	248
Lorenzo di Credi, peintre florentin	269
Niccolo, dit le Tribolo, sculpteur et architecte	295
Cristofano Gherardi, dit Doceno, peintre	334

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

VIES

DES PEINTRES

SCULPTEURS ET ARCHITECTES

PREMIÈRE SÉRIE

(*du tome I au tome V, inclusivement*)

Les Biographies des tomes I, IV et V, traduites par M. Léopold Leclanché, sont suivies de Commentaires (en caractères pareils à ceux du texte) par M. Jeanron.

Les tomes II et III sont entièrement traduits et commentés par M. Léopold Leclanché.

DEUXIÈME SÉRIE

(*du tome VI au tome X, inclusivement*)

Les tomes VI et VII sont traduits par M. Léopold Leclanché, et commentés par M. Jeanron.

Les tomes VIII, IX et X sont entièrement traduits et commentés par M. Léopold Leclanché.

IMPRIMERIE DE H. FOURNIER ET Ce, 7 RUE SAINT-BENOÎT.

VIES
DES PEINTRES

SCULPTEURS ET ARCHITECTES

PAR GIORGIO VASARI

TRADUITES

PAR LÉOPOLD LECLANCHÉ

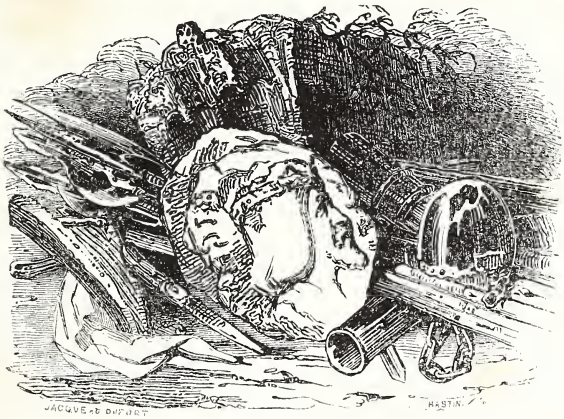
ET COMMENTÉES

PAR JEANRON ET LÉOPOLD LECLANCHÉ

---

121 PORTRAITS DESSINÉS PAR JEANRON
Et gravés sur acier par Wacquez et Bouquet.

TOME HUITIÈME



PARIS
JUST TESSIER, LIBRAIRE-ÉDITEUR
QUAI DES AUGUSTINS, 37

1842

LIBERALE.

VIES

DES PLUS CÉLÈBRES

PEINTRES, SCULPTEURS

ET

ARCHITECTES.

FRA GIOCONDO, LIBERALE

ET AUTRES VÉRONAIS.

Si les historiens vivaient quelques années de plus que Dieu ne nous en accorde ordinairement, ils auraient, je n'en doute pas, bien des choses à ajouter à leurs anciens écrits. Il est impossible, en effet, qu'un seul homme, si diligent qu'il soit, découvre la vérité du premier coup, et connaisse toutes les particularités relatives au sujet qu'il traite. Il est clair comme le soleil, que le temps, surnommé avec tant de raison le père de la vérité, révèle chaque jour des faits nouveaux aux travailleurs. Lorsque j'ai publié ces Vies des Peintres, il y a

plusieurs années, si j'avais eu sur Fra Giocondo de Vérone tous les renseignements que j'ai recueillis depuis, je n'aurais certainement pas manqué de le mentionner de la manière la plus honorable, juste tribut que je vais payer à cet homme habile et universel, ainsi qu'à plusieurs autres maîtres véronais d'un talent distingué. Et que l'on ne s'étonne point de ne voir en tête de cette biographie qu'un seul portrait : je n'ai pu m'en procurer d'autres; mais je ne négligerai rien pour distribuer exactement à chacun de ces dignes artistes la part d'éloges qui lui est due.

Pour observer l'ordre du temps et du mérite, je parlerai d'abord de Fra Giocondo (1), qui, en prenant l'habit de saint Dominique, fut appelé, non pas Fra Giocondo seulement, mais Fra Giovanni Giocondo : comment ce nom de Giovanni tomba-t-il dans l'oubli? je l'ignore; ce que je sais, c'est que celui de Giocondo lui resta seul.

La littérature formait la principale occupation de Fra Giocondo. Non-seulement il était versé dans la philosophie et la théologie, mais encore il possédait à fond la langue grecque, ce qui était très-rare à cette époque, où les belles-lettres commençaient à renaître en Italie. Malgré la variété et l'importance de ces études, Fra Giocondo cultivait aussi avec amour et avec succès l'architecture, comme le témoignent Scaliger et le docte Budée dans son livre *De Asse* et dans ses Annotations sur les Pandectes.

Fra Giocondo, en qualité de littérateur, d'archi-

tecte et de perspectiviste, demeura plusieurs années auprès de Maximilien. Le savant Scaliger (2), auquel il enseigna le grec et le latin, écrit qu'il l'entendit soutenir, en présence de cet empereur, plusieurs thèses fort curieuses.

Quelques personnes aujourd'hui vivantes racontent, comme une chose dont elles se souviennent parfaitement, que Fra Giocondo fut celui qui donna les moyens de fonder, avec une solidité à toute épreuve, la pile du milieu du pont de Vérone, que les eaux de l'Adige avaient plusieurs fois renversée. Il la fit entourer d'une double rangée de longs madriers, qui empêchèrent l'eau, dont la rapidité est extrême en cet endroit, de produire de nouvelles excavations dans le terrain, qui a très-peu de consistance. Par ce procédé si simple, cette pile s'est conservée jusqu'à présent dans le meilleur état, et l'on espère qu'en ne s'écartant point des recommandations de Fra Giocondo, elle se conservera éternellement.

Dans sa jeunesse, Fra Giocondo profita de son séjour à Rome et dans d'autres villes d'Italie pour étudier les monuments de l'antiquité, et rassembler une multitude d'inscriptions antiques, dont il composa un livre magnifique qu'il offrit à Laurent de Médicis, qui lui porta constamment une affection particulière, ainsi qu'à son compatriote Domizio Calderino. Le Poliziano cite comme une autorité, dans ses *Mugellane*, ce manuscrit de Fra Giocondo, auquel il décerne le titre d'habile antiquaire.

Fra Giocondo écrivit sur les Commentaires de

César des annotations qui ont été imprimées (3). Le premier, il donna le dessin du pont que ce général jeta sur le Rhône, et parvint ainsi à éclaircir ce passage du texte des Commentaires, qui jusqu'alors avait été mal compris.

Le célèbre Budée proclame Fra Giocondo son maître en architecture, et remercie Dieu de lui avoir fait rencontrer un si savant interprète de Vitruve. Fra Giocondo corrigea, en effet, dans le texte de cet auteur, une foule d'erreurs dont on ne s'était point aperçu. Cela lui fut facile du reste, car il était initié à tous les secrets des langues grecque et latine. Budée nous fournit lui-même ces renseignements, et il ajoute que c'est à Fra Giocondo que l'on doit la découverte de la plus grande partie des lettres de Pline, qui étaient enfouies dans une vieille bibliothèque de Paris. Ce fait est relaté dans une lettre écrite en latin, qui a été imprimée avec celles de Pline par Alde Manuce (4).

Pendant son séjour à Paris, Fra Giocondo construisit sur la Seine, par l'ordre de Louis XII, deux superbes ponts couverts de boutiques. Ces travaux étaient vraiment dignes de la magnificence du roi et du génie de Fra Giocondo. Sans parler des inscriptions que l'on plaça sur ces ponts, et que l'on y voit encore, notre artiste mérita que Sannazar composât à sa louange ce beau distique :

> Iocundus geminum imposuit tibi, Sequana, pontem :
> Hunc tu jure potes dicere Pontificem.

Fra Giocondo fit pour Louis XII, dans tout le

royaume, quantité d'autres ouvrages; mais il me suffit d'avoir mentionné les plus importants.

Après la mort de Bramante, Fra Giocondo, qui se trouvait alors à Rome, fut chargé, avec Raphaël d'Urbin et Antonio da San-Gallo, de continuer les constructions de Saint-Pierre. Ces architectes résolurent de consolider les fondations de cette église qui, ayant été bâtie avec trop de précipitation, menaçait ruine de divers côtés. Des témoins oculaires, nos contemporains, rapportent que l'on creusa sous les fondements, de distance en distance, des puits carrés que l'on remplit de moellons piqués, et qu'au-dessus du terre-plein, situé entre ces nouveaux piliers, on éleva des arcs qui assurèrent à l'édifice une solidité inébranlable.

Maintenant, accordons notre attention à une œuvre qui honore par-dessus tout Fra Giocondo, et qui lui mérite la reconnaissance, non-seulement des Vénitiens, mais encore du monde entier. Venise, qui s'est élevée comme par miracle au milieu des lagunes, courait le risque de voir disparaître ces inexpugnables remparts sous des atterrissements qui devaient, ou lui apporter un air pestilentiel, et, par conséquent, la rendre inhabitable, ou au moins l'exposer à tous les dangers que courent les villes de la terre ferme. Fra Giocondo, appréciant la grandeur et l'imminence du mal, songea aux moyens d'y remédier. Lorsqu'il les eut trouvés, il avertit la Seigneurie qu'elle eût à combattre sans retard un désastre que, dans peu d'années, rien ne serait capable d'empêcher. Fra Giocondo, par ses raisonne-

ments, éveilla la sollicitude de la Seigneurie, qui convoqua les ingénieurs et les architectes les plus habiles qui étaient alors en Italie. Une foule de projets furent présentés; mais celui de Fra Giocondo fut reconnu le meilleur, et mis à exécution. On commença donc aussitôt un canal qui conduisît dans les lagunes de Chioggia plus de la moitié des eaux de la Brenta. Venise fut ainsi préservée des atterrissements que ce fleuve a formés à Chioggia, dont les lagunes ont été comblées, au point que l'on voit aujourd'hui de vastes campagnes là où les eaux coulaient autrefois. Aussi n'y a-t-il personne qui ne s'accorde à reconnaître, avec le noble Messer Luigi Cornaro, que, sans Fra Giocondo, les lagunes de Venise auraient été comblées comme celles de Chioggia, ce qui peut-être eût entraîné sa perte. Venise, dit Messer Luigi Cornaro, Venise doit une reconnaissance éternelle à Fra Giocondo, que l'on pourrait appeler avec raison son second fondateur. Et, ajoute Messer Luigi, Fra Giocondo a eu peut-être plus de mérite à sauver cette merveilleuse et puissante cité que n'en ont eu ses premiers fondateurs.

Peu d'années après l'achèvement de cette œuvre sainte, les flammes dévorèrent le quartier du Rialto qui renfermait les plus précieuses marchandises et pour ainsi dire le trésor de Venise. Ce déplorable incendie arriva justement à l'époque où la république était réduite aux plus dures extrémités par des guerres continuelles et par la perte de la plupart de ses possessions de terre ferme. La Seigneurie ne savait quel parti prendre en présence du

nouveau malheur qui venait de l'accabler. Cependant, elle résolut de ne reculer devant rien pour réédifier le quartier incendié, qui était pour elle de la plus haute importance ; et, afin que cette entreprise fût digne de la grandeur et de la magnificence de la république, elle en demanda le plan à Fra Giocondo dont le talent lui était connu. Voici le projet auquel notre architecte s'arrêta. Il voulait occuper l'espace qui est entre le canal des Boucheries de Rialto et celui de l'Entrepôt des farines, ce qui aurait formé un carré parfait, et donné en longueur à la façade du quartier tout le terrain qui s'étend jusqu'à l'embouchure des deux canaux dans le canal Grande. Il voulait ensuite que le canal des Boucheries et celui de l'Entrepôt des farines fussent réunis par un canal commun, de façon que le quartier aurait été complétement environné d'eau. D'un côté se serait trouvé le canal Grande, d'un autre côté le canal des Boucheries, d'un troisième côté le canal de l'Entrepôt, et enfin du quatrième côté le canal Commun. Entre les constructions et les canaux Fra Giocondo entendait ménager un vaste quai où se seraient vendus des légumes, des fruits, les poissons et d'autres semblables denrées. Les boutiques bordant ces quais étaient réservées à la vente de comestibles de tout genre. Chacune des quatre façades du quartier devait être percée d'une grande porte. Avant d'entrer dans la place centrale, on aurait rencontré à droite et à gauche une rue courant tout autour du quartier, et garnie de boutiques et de magasins destinés aux draps fins et aux

étoffes de soie, principaux produits de l'industrie de la ville. Ces rues immenses aboutissaient aux portes des façades et conduisaient à la place centrale environnée de belles galeries qui auraient servi aux marchands de tous les pays que leurs affaires appellent à Venise, véritable douane de l'Italie et même de l'Europe. Les boutiques de ces galeries auraient été habitées par des banquiers, des orfévres et des joailliers. Au milieu de la place se serait élevé un temple magnifique dédié à saint Mathieu, et dans lequel les gentilshommes auraient pu assister le matin aux offices divins. Mais quelques personnes rapportent que Fra Giocondo, craignant que ce temple ne gênât la circulation, y avait renoncé pour en construire deux autres qu'il introduisait dans les galeries. Une foule d'autres détails, aussi remarquables par leur beauté que par leur utilité, entraient encore dans le plan de ce quartier. Aussi les personnes qui ont vu les dessins de Fra Giocondo affirment-elles qu'on ne saurait imaginer rien de plus merveilleux. Pour compléter l'œuvre, Fra Giocondo devait construire en pierre le pont de Rialto. Malheureusement ce projet demeura sans effet, et cela par deux raisons : d'abord la république, épuisée par la guerre, manquait d'argent ; ensuite un gentilhomme fort influent de la maison Valereso, poussé peut-être par quelque intérêt particulier, protégea, au préjudice de Fra Giocondo, un certain Maestro Zanfragnino, lequel avait été à son service, et qui, dit-on, est encore aujourd'hui vivant. Ce Zanfragnino fit le dessin de ce sale et ignoble monument que bien des

gens ne peuvent regarder sans douleur et sans honte. Cruellement blessé de ce que la faveur des grands était assez puissante pour écraser le mérite et pour faire préférer les élucubrations d'un goujat à ses admirables conceptions, Fra Giocondo s'éloigna de Venise et ne consentit jamais à y remettre les pieds, malgré les plus instantes prières. Ses dessins restèrent dans la maison Bragadini, à côté de Santa-Marina, entre les mains de Frate Angelo, dominicain, auquel ses vertus valurent plus tard l'évêché de Vicence.

Fra Giocondo était doué d'un génie universel. Il se livra à l'étude de la botanique et de l'agriculture avec non moins de succès qu'à celle des autres sciences. Messer Donato Giannotti raconte que Fra Giocondo, avec lequel il fut longtemps intimement lié en France, avait élevé dans un vase de terre un pêcher chargé de tant de fruits que l'on osait à peine en croire ses yeux. Fra Giocondo, ajoute Messer Donato, plaça un jour cet arbre, d'après le conseil de ses amis, dans un endroit où le roi pouvait le voir en passant. Par malheur, certains courtisans qui précédaient Sa Majesté cueillirent toutes les pêches, au profond chagrin de Fra Giocondo, en mangèrent une partie et s'amusèrent à semer le reste le long de la route. Le roi apprit la chose et en rit avec ses courtisans ; mais il envoya à notre horticulteur ses remercîments et de riches présents pour le consoler de sa mésaventure.

Fra Giocondo mena constamment une digne et sainte vie et compta parmi ses amis les écrivains les

plus distingués de son temps, et entre autres ses trois compatriotes Domizio Calderino, Matteo Bosso (5) et Paolo Emilio, auteur d'une Histoire des rois de France. Fra Giocondo fut également en relation d'amitié avec Budée, Sannazar, Alde Manuce et toute l'Académie de Rome. Il eut pour disciple Jules-César Scaliger, l'un des plus célèbres littérateurs de nos jours.

Fra Giocondo mourut dans un âge très-avancé. L'époque et le lieu de sa mort me sont inconnus.

Vérone et Florence ont entre elles beaucoup de ressemblance, non-seulement par leur situation et par leurs coutumes, mais encore par le nombre infini d'hommes de génie qu'elles ont produits l'une et l'autre. Parmi les artistes qui ont la noble ville de Vérone pour patrie, nous citerons Liberale, élève de ce Vincenzio di Stefano, qui, l'an 1463, laissa une Madone fort estimée dans l'église d'Ognissanti, à Mantoue. Après avoir reçu les leçons de Vincenzio, Liberale travailla sous la direction de Jacopo Bellini, pendant que celui-ci décorait la chapelle de San-Niccolo de Vérone, et il imita la manière de ce maître de telle sorte qu'il y demeura constamment attaché.

Le premier ouvrage de Liberale est une Déposition de croix qu'il exécuta à San-Bernardino de Vérone, dans la chapelle del Monte-della-Pietà. Il introduisit dans cette composition quelques anges qui tiennent en main les mystères de la Passion et que la mort du Sauveur remplit d'une amère tristesse. Liberale montra maintes fois qu'il savait faire

pleurer les figures, comme le témoignent une foule de tableaux que possèdent divers gentilshommes véronais; et celui des Maries entourant le Christ mort (6), dont il orna la chapelle des Buonaveri à Santa-Nastasia de Vérone. Dans la même chapelle, il représenta le Père éternel accompagné d'anges qui chantent et jouent de divers instruments. D'un côté du maître du monde se trouvent saint Pierre, saint Dominique et saint Thomas d'Aquin; de l'autre côté sainte Lucie, sainte Agnès et une autre sainte. Sur la façade de la chapelle, Liberale figura le mariage mystique de sainte Catherine, vierge et martyre, avec le Christ, environnés d'anges qui leur offrent des fleurs. Cet ouvrage contient le portrait du maître de la chapelle, Messer Piero Buonanni; on y remarque plusieurs têtes rayonnantes d'allégresse qui prouvent que Liberale était non moins habile à exprimer la joie que la douleur. Sur l'autel de la chapelle, il plaça sainte Marie-Madeleine portée au ciel par des anges. Le bas du tableau est occupé par sainte Catherine.

A Santa-Maria-della-Scala, Liberale peignit l'Histoire des mages sur deux volets d'un tabernacle qui renferme une Madone très-vénérée par les habitants de la ville. Ces volets, ayant été gâtés par la fumée des cierges de l'autel sur lequel ils étaient placés, furent transportés dans la sacristie.

A San-Bernardino, Liberale fit à fresque une Purification où l'on admire particulièrement le vieux Siméon, l'enfant Jésus et un prêtre qui, les yeux levés au ciel et les bras ouverts, rend grâces à Dieu.

Dans la même église, à côté de la chapelle de la confrérie de la Maddalena, Liberale représenta l'Adoration des mages et la Mort de la Vierge. Les figures de ce dernier sujet sont de petite dimension. Liberale affectionnait beaucoup ce genre et il le traitait avec un soin que l'on ne rencontre guère que dans les miniatures; aussi serait-on tenté de prendre pour une miniature l'Épiphanie dont il enrichit la cathédrale de Vérone, et dans laquelle il jeta une foule de personnages, de chevaux, de chiens et d'animaux de toutes sortes, exécutés avec une délicatesse exquise. Pour la chapelle de la Madonna, Liberale fit encore dans le genre de la miniature, sur un petit gradin, plusieurs sujets tirés de la vie de la Vierge. Par l'ordre de Messer Gio. Battista Giberti, évêque de Vérone, ce gradin a été enlevé de la cathédrale et placé dans la chapelle de l'évêché où il accompagne un magnifique Crucifix en relief de Gio. Battista, sculpteur véronais, lequel habite aujourd'hui la ville de Mantoue.

A San-Vitale, dans la chapelle des Allegni, Liberale peignit, entre un saint François et un saint Dominique, saint Mestro, confesseur véronais.

A la Vittoria, église et couvent de certains ermites, notre artiste fit, dans la chapelle de San-Girolamo, pour la famille des Scaltritegli, un saint Jérôme, cardinal, un saint François et un saint Paul très-estimés.

L'église de San-Giovanni-in-Monte possédait de sa main une Circoncision et d'autres ouvrages qui ont été détruits il y a peu de temps.

Liberale fut ensuite conduit à Sienne par le général de l'ordre des moines de Monte-Oliveto, qui le chargea d'enrichir de miniatures plusieurs livres. Le talent qu'il y déploya fut cause qu'on lui confia le soin d'orner de la même manière divers manuscrits de la bibliothèque Piccolomini, et quelques livres de plain-chant de la cathédrale. Liberale aurait fait un plus long séjour à Sienne et il y aurait mené à fin divers travaux qu'il avait entre les mains, si l'envie et les persécutions ne l'eussent forcé de partir. Il revint à Vérone avec huit cents écus qu'il avait gagnés. Il prêta cette somme aux moines de Santa-Maria-in-Organo de Monte-Oliveto, moyennant une rente qui l'aida à vivre.

Une fois de retour à Vérone, Liberale cultiva presque exclusivement la miniature. Néanmoins il exécuta un tableau pour l'église paroissiale de Bardolino, village situé sur le lac de Garda, et il en laissa un autre dans l'église de San-Tommaso-Apostolo, puis il représenta un saint Bernard et divers traits de la vie de ce bienheureux dans l'église de San-Fermo, laquelle appartient à l'ordre de Saint-François. Il fit encore quelques tableaux de mariage dans le même endroit et ailleurs. Ainsi l'on voit de lui, chez Messer Vincenzio de' Medici, à Vérone, un Christ épousant sainte Catherine. Enfin, près de la maison des Cartai, en allant du Ponte-Nuovo à Santa-Maria-in-Organo, il peignit à fresque une Vierge et un saint Joseph vraiment dignes de lui.

Liberale aurait voulu peindre à Sant'-Eufemia la chapelle des Rivi que cette famille fit décorer en mé-

moire du capitaine Giovanni Riva, lequel commandait une compagnie d'hommes d'armes à la journée du Taro; mais l'entreprise fut confiée à des étrangers, et l'on chercha à s'excuser auprès de Liberale en lui disant que la vieillesse avait trop affaibli sa vue. Lorsque les peintures de la chapelle, qui étaient pleines d'erreurs, furent découvertes, Liberale ne put s'empêcher de s'écrier que les Rivi, en choisissant d'aussi pitoyables artistes, avaient eu encore de moins bons yeux que lui.

Liberale était âgé de quatre-vingt-quatre ans et plus, lorsqu'un beau matin, indigné de la manière dont le traitaient ses parents et particulièrement une de ses filles qui était mariée, il institua Torbido, surnommé le Moro, héritier de la maison et du jardin qu'il possédait à San-Giovanni-in-Valle, le plus agréable quartier de Vérone. Il alla demeurer avec ce jeune peintre, disant qu'il aimait mieux donner son bien à un galant homme qu'à de mauvais parents; mais bientôt il mourut, le jour de sainte Claire en 1536; il fut enseveli à San-Giovanni-in-Valle; il avait alors quatre-vingt-cinq ans.

Giovan-Francesco et Giovanni Caroto, Francesco Torbido, dit le Moro, et Paolo Cavazzuola, furent ses élèves. Le mérite de ces artistes appelle sur eux notre attention.

Giovan-Francesco Caroto naquit à Vérone l'an 1470. Après avoir appris les premiers éléments des belles-lettres, entraîné par l'amour de la peinture, il quitta la grammaire et s'introduisit dans l'atelier de Liberale en lui promettant de lui tenir compte

de ses soins. En effet, il se livra aussitôt avec tant de zèle à l'étude du dessin, qu'il ne tarda pas à être capable d'aider grandement Liberale. Plus tard, Giovan-Francesco, dont le jugement s'était formé avec les années, ayant vu à Vérone des peintures d'Andrea Mantegna et reconnu qu'elles étaient supérieures à celles de Liberale, obtint de celui-ci et de son père la permission d'aller à Mantoue travailler sous la direction d'Andrea. Les progrès du jeune élève furent si rapides, que son maître envoyait ses ouvrages au dehors en laissant croire qu'il en était lui-même l'auteur. Lorsque Giovan-Francesco eut abandonné l'école de Mantegna, ses premiers travaux à Vérone furent une Circoncision du Christ et une Fuite en Égypte, qu'il peignit sur les volets de l'autel des Trois Mages, dans l'église de l'hôpital de San-Cosimo; il fit ensuite une Annonciation de la Vierge dans l'angle d'une chapelle de l'église de San-Girolamo, et une Adoration des bergers pour le prieur du couvent de San-Giorgio. Ce dernier morceau est meilleur que les précédents; les têtes des pasteurs et des autres personnages ont un caractère de beauté et de douceur qui fut justement admiré. Ce tableau suffirait pour conserver éternellement le nom de Giovan-Francesco dans la mémoire de ses concitoyens, si la mauvaise préparation de l'enduit n'était cause que les couleurs s'écaillent et se détachent du panneau.

Les chefs de la confrérie dell'-Agnol-Raffaello ayant confié à Giovan-Francesco le soin de décorer leur chapelle dans l'église de Sant'-Eufemia, il y

représenta à fresque deux sujets tirés de l'histoire de l'ange Raphaël, et dans le tableau d'autel il peignit à l'huile Raphaël entre Gabriel et l'archange Michel. Ces figures sont d'un bon dessin et d'un bon coloris, néanmoins on critiqua la maigreur des jambes des anges. Giovan-Francesco repoussait ce reproche en disant que, du moment que l'on faisait les anges avec des ailes comme les oiseaux et avec des corps presque célestes et aériens, on pouvait bien leur donner des jambes maigres et sèches, afin de rendre leur vol plus facile.

Dans l'église de San-Giorgio, sur l'autel où est un Christ portant la croix, il laissa un saint Roch, un saint Sébastien, et un gradin couvert de petits sujets d'une rare beauté.

A San-Bernardino, il orna le gradin de l'autel de la confrérie de la Madonna d'un Massacre des Innocents où l'on remarque la variété des attitudes des bourreaux et des enfants défendus par leurs mères : les Véronais ont ce tableau en grande vénération, et l'ont couvert d'un voile pour le préserver des injures de l'air. Le succès qu'il obtint détermina les hommes de la confrérie de Santo-Stefano à commander à Giovan-Francesco, pour leur autel de l'ancienne cathédrale de Vérone, un Mariage de la Vierge, une Nativité du Christ, et une Adoration des mages.

Après avoir achevé ces ouvrages, Giovan-Francesco, satisfait de la réputation qu'il avait à Vérone, voulait aller chercher fortune dans d'autres pays. Mais ses amis et ses parents, jaloux de le retenir, le

marièrent à la jeune et noble fille de Messer Bralias-sarti Grandoni. De ce mariage, qui eut lieu en 1505, naquit bientôt un fils qui coûta la vie à sa mère.

Ainsi rendu à la liberté, Giovan-Francesco abandonna Vérone et alla à Milan où il travailla à l'embellissement des palais du signor Anton-Maria Visconti.

A cette époque, un Flamand apporta à Milan un portrait de jeune homme peint à l'huile, qui excita l'admiration de toute la ville. En voyant ce morceau, Giovan-Francesco s'écria qu'il se sentait capable de faire mieux. Le Flamand rit de cette prétention et mit notre artiste au défi. Après quelques paroles échangées, il fut convenu que Giovan-Francesco tenterait l'épreuve, et que, s'il était vaincu, il perdrait son tableau, plus vingt-cinq écus, et que, si au contraire il était proclamé vainqueur, il gagnerait la tête du Flamand et vingt-cinq écus. Giovan-Francesco eut recours à tout son savoir, et peignit un vieux gentilhomme sans barbe tenant un épervier sur son poing. Ce portrait était très-ressemblant; cependant il fut jugé inférieur à celui du Flamand. Giovan-Francesco avait eu le tort de ne pas choisir un modèle qui pût lui faire honneur. Si, au lieu d'un vieillard, il eût pris un beau jeune homme, il aurait sinon surpassé, du moins égalé la peinture de son adversaire. Malgré sa défaite, Giovan-Francesco reçut de nombreux éloges, et le Flamand, en galant homme, refusa les vingt-cinq écus du pari et se contenta de la tête de vieillard, que plus tard il vendit un bon prix à Madonna

Isabelle d'Este, marquise de Mantoue, qui la plaça comme une chose précieuse dans son cabinet où elle avait rassemblé une foule de marbres, de bronzes, de peintures et de médailles d'une beauté singulière.

Giovan-Francesco passa du service d'Anton-Maria Visconti à celui de Guglielmo, marquis de Montferrat. Dès qu'il fut arrivé auprès de ce seigneur qui lui assigna un traitement honorable, il entreprit à Casale la décoration d'une chapelle où le marquis avait coutume d'aller entendre la messe. Il y représenta des sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament, autant qu'il en fallut pour couvrir tous les murs. Ces tableaux et celui de l'autel sont exécutés avec un soin extrême. Giovan-Francesco fit ensuite pour les chambres du château divers ouvrages qui lui valurent une haute célébrité. A San-Domenico, il orna entièrement la grande chapelle de peintures qui accompagnaient le tombeau destiné au marquis. Giovan-Francesco fut libéralement récompensé de ce travail par Guglielmo, qui en outre le nomma camérier, comme l'atteste un acte que conservent à Vérone les héritiers de notre artiste.

Pendant son séjour à Casale, Giovan-Francesco fit plusieurs tableaux qui furent envoyés en France, et les portraits du marquis, de la marquise, de leur fils Guglielmo, de leurs filles, et de toutes les dames de la cour.

Après la mort du marquis, Giovan-Francesco vendit tout ce qu'il avait à Casale et revint à Vérone. Il y maria son fils et arrangea ses propres affaires de

telle sorte qu'il se trouva riche de plus de sept mille écus. Mais, loin d'abandonner pour cela la peinture, il s'y livra avec plus d'ardeur que jamais, sans en être distrait par les inquiétudes de la vie matérielle.

Sur ces entrefaites, des jaloux répandirent le bruit que Giovan-Francesco ne savait faire que de petites figures. Notre artiste réduisit aussitôt la calomnie au silence en exécutant dans le tableau de la chapelle de la Madonna, à San-Fermo, des personnages de dimension colossale. Cette composition, chef-d'œuvre du maître, représente la Vierge assise sur les genoux de sainte Anne, et entourée de plusieurs anges. Au-dessous de ce groupe placé sur des nuages, on voit saint Pierre, saint Jean-Baptiste, saint Roch, saint Sébastien, et au milieu d'un paysage magnifique saint François recevant les stigmates.

A San-Bernardino, dans la chapelle de la Croce, Giovan-Francesco peignit le Christ prenant congé de sa mère. Il ne négligea rien pour surpasser les autres maîtres qui avaient travaillé dans le même endroit. Ses efforts furent couronnés de succès, car il réunit tous les suffrages, à l'exception cependant de celui du gardien du couvent. Ce solennel imbécile accusa aigrement d'irrévérence la pose du Christ que le peintre avait représenté fléchissant un seul genou devant la Vierge. A cette critique Giovan-Francesco répondit : « Mon père, ayez la bonté « de vous agenouiller et de vous lever, puis vous me « direz ensuite pourquoi j'ai fait mon Christ de cette « façon. » Ce ne fut pas sans peine que le gardien

consentit à s'agenouiller. Enfin il mit à terre le genou droit, puis le gauche, et il se releva de la jambe droite, puis de la gauche. Alors, Giovan-Francesco lui dit : « Avez-vous remarqué, père gardien, que « vous ne vous êtes ni agenouillé ni relevé des deux « jambes à la fois? Je conclus donc que mon Christ « est bien, parce que l'on peut dire ou qu'il s'age- « nouille devant sa mère, ou qu'il est en train de se « relever après être resté un instant agenouillé. » Cette démonstration sembla satisfaire le gardien ; néanmoins il ne se retira pas sans marmotter entre ses dents.

Giovan-Francesco avait la riposte vive. On raconte qu'un prêtre lui ayant dit que ses figures d'autel étaient trop lascives, il lui répliqua : « Eh bien, vous « êtes frais (*voi state fresco*) ; si une image vous re- « mue ainsi les entrailles, dans quel état doit vous « mettre la vue d'une beauté vivante. Diable! je ne « vous confierais pas ma femme! »

A Isola, sur le lac de Garda, Giovan-Francesco fit deux tableaux dans l'église des Récollets, et à Malsessino il représenta, à la prière du fameux poëte Fracastoro (7), son ami, une belle Madonne au-dessus de la porte d'une église, et quelques saints dans l'intérieur du même édifice.

Pour le comte G. F. Giusti, il peignit, d'après l'invention de ce seigneur, un jeune homme que Minerve cherche à entraîner d'une main en lui montrant de l'autre la Renommée, tandis que l'Oisiveté et la Paresse s'efforcent de le retenir. Au-dessous de cette composition est une espèce d'esclave assis sur une

écrevisse et aux coudes duquel sont attachés deux gros limaçons. Près de lui se tient un personnage dont les mains sont pleines de pavots. Ce sujet, exécuté avec amour par Giovan-Francesco, orne la tête d'un lit dans la charmante villa de Santa-Maria-Stella, que le comte Giusti possède non loin de Vérone.

Pour le comte Raimondo della Torre, Giovan-Francesco décora tout un cabinet de petits sujets variés.

Il aimait à modeler non-seulement des maquettes pour ses tableaux, mais encore des figures comme celles que l'on voit chez ses héritiers qui, entre autres choses, conservent de lui un demi-relief vraiment digne d'éloges.

On lui doit aussi quelques médailles, telle que celle de Guglielmo, marquis de Montferrat, dans l'exergue de laquelle on lit : *monstra domat*, et dont le revers porte un Hercule tuant un.....

Giovan-Francesco peignit les portraits du comte Raimondo della Torre, de Messer Giulio son frère, et de Messer Girolamo Fracastoro.

En devenant vieux, Giovan-Francesco perdit de son talent, comme le témoignent les volets de l'orgue de Santa-Maria-della-Scala, la Déposition de croix qu'il fit pour la famille des Movi, et la chapelle de San-Martino, à Santa-Nastasia.

Giovan-Francesco eut toujours grande opinion de lui; aussi n'aurait-il jamais consenti, pour rien au monde, à travailler sur les dessins d'un autre. L'évêque Giovan-Matteo Giberti (8) ayant voulu

lui faire peindre, dans la grande chapelle de la cathédrale, plusieurs traits de la vie de la Vierge, dessinés par Jules Romain, il s'y refusa avec une telle obstination, que Giberti fut forcé de confier cet ouvrage à Francesco Torbido, dit le Moro. Ce Torbido pensait avec raison que le vernis gâte la peinture, et lui donne prématurément un air de vétusté. Afin de parer à cet inconvénient, il exécutait les parties obscures de ses tableaux avec le vernis et certaines huiles purifiées. Il fut le premier Véronais qui fit bien les paysages, et il en laissa plusieurs d'une rare beauté dans sa patrie.

Giovan-Francesco mourut en bon chrétien, à l'âge de soixante-seize ans. Sa fortune, qui était considérable, fut recueillie par ses neveux et par son frère Giovanni Caroto, lequel était allé à Venise, après avoir appris la peinture sous sa direction. Giovanni revint à Rome assez à temps pour assister avec ses neveux à l'inventaire de l'héritage. Parmi les objets d'art, il trouva un portrait de vieux guerrier, qui est sans contredit la meilleure production de Giovan-Francesco, et une petite Déposition de croix, qui fut donnée à l'un des plus puissants personnages de la cour du roi de Pologne, au seigneur Spitech, qui était venu dans le Véronais pour prendre les bains.

Giovan-Francesco fut enseveli à la Madonna-dell'-Organo, dans la chapelle de San-Niccolo, qu'il avait ornée de ses peintures.

Giovanni Caroto imita la manière de son frère Giovan-Francesco, mais n'obtint pas la même re-

nommée. Il peignit le tableau de la chapelle de San-Niccolo, de laquelle nous venons de parler. Il y représenta la Vierge sur des nuages, et au-dessous son portrait et celui de sa femme Placida.

Dans l'église de San-Bartolommeo, sur l'autel des Schioppi, il fit quelques figurines de saintes et le portrait de Laura degli Schioppi, noble dame, dont les écrivains du temps ont célébré les vertus et la beauté.

A San-Giovanni, à côté de la cathédrale, notre artiste laissa un petit tableau renfermant un saint Martin.

Il est encore l'auteur du portrait de Messer Giulio et de celui de Messer Marc-Antonio della Torre, qui professe publiquement la littérature à Padoue et à Pavie. Ces deux portraits sont aujourd'hui chez les héritiers de Messer Giulio et de Messer Marc-Antonio della Torre.

Pour le prieur de San-Giorgio, Giovanni exécuta une Vierge que l'on conserve dans la chambre des prieurs.

Il peignit la Métamorphose d'Actéon en cerf pour l'organiste Brunetto, qui la donna ensuite à Girolamo Cicogna, excellent brodeur et ingénieur de l'évêque Giberti. Ce tableau appartient maintenant à Messer Vincenzio Cicogna, fils de Girolamo.

Giovanni dessina, sous la direction de l'architecte Falconetto, tous les plans des édifices antiques de Vérone, y compris les arcs de triomphe et le colysée, pour le livre que Messer Torello Saraina écrivit et publia sur les antiquités de cette ville.

Giovanni Caroto m'envoya ce livre à Bologne, en même temps que le portrait du révérend père Don Cipriano de Vérone, général des moines de Monte-Oliveto. Ce portrait me servit pour l'un des tableaux que je peignais alors dans le réfectoire de San-Michele-in-Bosco. Il est aujourd'hui à Florence, dans ma maison, avec d'autres ouvrages de divers maîtres.

Giovanni vécut dans l'aisance, sans enfants et sans ambition, jusqu'à l'âge de soixante ans environ. Il mourut avec la joie de voir en bonne réputation quelques-uns de ses élèves, c'est-à-dire Anselmo Canneri et Paolo de Vérone (Paul Véronèse). Ce dernier travaille en ce moment à Venise, où il est regardé comme un bon maître. Anselmo a exécuté une foule de peintures à l'huile et à fresque, à la Soranza sur le Tésin, à Castelfranco, dans le palais des Soranzi, en plusieurs autres endroits, et à Vicence plus que partout ailleurs. Mais, pour revenir à Giovanni Caroto, il fut inhumé à Santa-Maria-dell'-Organo, dans la chapelle qu'il avait décorée de sa propre main.

Francesco Torbido, dit le Moro, peintre véronais, étudia dans sa jeunesse les principes de l'art à l'école du Giorgione, dont il imita toujours ensuite le coloris et la morbidesse. Le Moro était justement dans une veine de progrès, lorsqu'il se prit de querelle avec je ne sais quel adversaire qu'il arrangea de telle façon, qu'il fut obligé de s'enfuir de Venise, et de retourner à Vérone. Son caractère ardent et ses liaisons avec les jeunes nobles de la

ville l'empêchèrent quelque temps de songer à la peinture. L'amitié qu'il contracta avec les comtes Sanbonifazi et les comtes Giusti était si étroite qu'il habitait leur palais comme s'il y fût né. Bientôt même le comte Zenovello Giusti le maria avec une de ses filles naturelles, et lui donna, dans sa maison, un commode appartement.

Tandis que Torbido était au service de ces seigneurs, il portait constamment, dit-on, un crayon dans son escarcelle, et ne laissait échapper aucune occasion de tracer des dessins sur les murs. Le comte Zenovello remarqua la vocation de son jeune protégé, et le mit généreusement en état de se consacrer entièrement à l'art. Torbido, ayant oublié à peu près tout ce qu'il avait su, entra, avec l'agrément du comte Zenovello, dans l'atelier de Liberale, qui était alors en haute réputation. Grâce à son application, ses progrès furent rapides. Il retrouva non-seulement ce qu'il avait perdu, mais encore il ajouta tellement à ses anciennes acquisitions, qu'il ne lui manqua plus rien pour être un vaillant peintre. Tout en suivant la manière de Liberale, Torbido ne cessa jamais néanmoins de substituer à la sécheresse qu'il lui reprochait la morbidesse et le coloris de Giorgione, son premier maître.

Liberale apprécia les qualités de Torbido, et lui voua une si profonde amitié qu'il l'institua héritier de tous ses biens.

Après la mort de Liberale, Torbido, se trouvant dans le bon chemin, fit une multitude d'ouvrages que l'on rencontre dans les maisons particulières.

Mais les travaux les plus importants qu'il exécuta à Vérone sont les fresques dont il couvrit la voûte de la grande chapelle de la cathédrale. Il y peignit la Nativité de Marie, la Présentation au Temple, trois anges en raccourci, offrant à la mère de Dieu une couronne d'étoiles, et enfin l'Assomption de la Vierge en présence des apôtres. Ces quatre tableaux furent exécutés par Torbido, d'après les cartons donnés, comme nous l'avons déjà dit, par Jules Romain à l'évêque Giovan-Maria Giberti, son intime ami.

Le Moro décora ensuite la façade de la maison des Manuelli, près de Ponte-Nuovo, et celle du docteur Torello Saraina, auteur du livre sur les antiquités de Vérone, duquel nous avons parlé plus haut.

Dans le Frioul, Torbido orna de fresques la grande chapelle dans l'abbaye de Rosazzo, que l'évêque Giovan-Matteo avait en commende. Ce Seigneur, en homme de bien et vraiment religieux, réédifia cette abbaye, que l'ancien commendataire avait laissé tomber en ruines, préoccupé qu'il était d'en tirer de gros revenus, sans dépenser un denier pour le service de Dieu et de l'église.

A Vérone et à Venise, le Moro fit un grand nombre de tableaux à l'huile. Santa-Maria-in-Organo lui doit toutes les fresques de la façade de la chapelle des Fontani, à l'exception de l'ange Michel et de l'ange Raphaël, qui sont de la main de Paolo Cavazzuola. Dans le tableau à l'huile de la même chapelle, le Moro introduisit le portrait de Messer Jacopo Fontani, sous la figure d'un saint Jacques.

Au-dessus de ce tableau, qui renferme encore la Vierge et d'autres personnages, notre artiste plaça dans un vaste hémicycle la Transfiguration de Notre-Seigneur. Les apôtres, qui occupent le bas de cette composition, sont regardés comme les meilleures figures que le Moro ait jamais produites.

A Sant'-Eufemia, dans la chapelle des Bombardiers, il représenta sainte Barbe entre un saint Antoine et un saint Roch. On admire avec raison le fini de cet ouvrage.

A la Madonna-della-Scalla, sur l'autel de la Santificazione, le Moro peignit un saint Sébastien, en concurrence d'un saint Roch de Paolo Cavazzuola. Il exécuta ensuite un tableau qui fut envoyé à Bagolino, dans les montagnes de Brescia.

Le Moro fit quantité de portraits merveilleusement beaux et ressemblants, tels que celui de l'un des Franchi et celui du comte Francesco Sanbonifazio, surnommé le Long, à cause de sa haute taille. Il commença aussi le portrait de Messer Girolamo Verità, que les fils de ce bon seigneur conservent avec soin, bien que le Moro, qui travaillait lentement, ne l'ait pas achevé.

Notre artiste peignit encore Monsignor de' Martini, chevalier de Rhodes, auquel il vendit une tête d'une beauté surprenante, qu'il avait faite plusieurs années auparavant, d'après un gentilhomme vénitien, qui, par avarice ne l'ayant point payée, l'avait laissée entre les mains du Moro. Celui-ci la céda donc au chevalier Martini, après avoir, suivant le désir de ce seigneur, changé le costume du Vénitien en

celui d'un berger. Cette tête, que l'on peut regarder comme un chef-d'œuvre, est aujourd'hui dans la maison des héritiers de Monsignor Martini, où elle est tenue à bon droit en haute considération.

A Venise, le Moro fit le portrait de Messer Alessandro Contarino, procurateur de saint Marc et provéditeur de la flotte, ainsi que celui de Messer Michele San-Micheli. Ce dernier fut exécuté pour un ami de Messer Michele qui l'emporta à Orvieto. Messer Paolo Ramusio, fils de Messer Gio. Battista, possède aujourd'hui un autre portrait de Messer Michele, que l'on attribue également au Moro. Enfin notre artiste peignit le célèbre poëte Fracastoro, à la prière de monsignor Giberti qui envoya ce tableau au Giovio, lequel le plaça dans son musée.

Nous nous abstiendrons de mentionner ici les autres productions du Moro, bien que toutes soient dignes d'attention. Le Moro, en effet, était un coloriste aussi habile qu'aucun de ceux qui vivaient à son époque, et il consacrait beaucoup de temps et de soin à ses ouvrages. Son extrême application lui attira même quelquefois des désagréments, parce que, acceptant tous les travaux qu'on lui offrait avec des arrhes, il les finissait ensuite à la grâce de Dieu. S'il agissait de la sorte dans sa jeunesse, on peut imaginer ce qu'il devait faire dans ses dernières années, quand à sa lenteur naturelle se joignit celle que la vieillesse apporte avec soi; aussi fut-il souvent assailli de plus d'ennuis qu'il n'en aurait voulu. Heureusement pour lui, Messer Michele San-Micheli, touché de ses peines, le prit dans sa

maison à Venise, et le traita comme un ami. Enfin le Moro fut rappelé à Vérone par les comtes Giusti, ses anciens patrons. Il mourut auprès d'eux dans leur beau palais de Santa-Maria-in-Stella, et fut inhumé dans l'église de cette villa. Les comtes Giusti l'accompagnèrent à sa dernière demeure, et déposèrent eux-mêmes son corps dans le tombeau, car ils aimaient comme un père ce bon vieillard qui les avait tous vus naître.

Dans sa jeunesse, le Moro était plein de vaillance et d'adresse, il maniait les armes avec une rare habileté. Jamais il ne manqua de fidélité à ses amis et à ses patrons, et toutes ses actions dénotèrent infiniment de tact et d'esprit. — L'architecte Michele San-Micheli, l'excellent sculpteur Danese de Carrare, et le très-révérend et très-savant Fra Marco de' Medici furent ses amis intimes. Fra Marco allait souvent le voir travailler et causer avec lui pour se récréer et se délasser des fatigues de l'étude.

Le Moro avait deux filles : il en maria une à son élève Battista d'Agnolo que l'on surnomma del Moro. Malgré les embarras que lui suscita la succession embrouillée de son beau-père, Battista produisit de nombreux ouvrages fort estimables. A Vérone, dans l'église des religieuses de San-Giuseppo, il fit un saint Jean-Baptiste, et à Sant'-Eufemia, au-dessus de l'autel de San-Paolo, une fresque représentant saint Paul devant Ananie. Cette composition est très-admirée, et cependant elle appartient à la jeunesse de notre artiste. Pour les comtes Canossi, il décora deux chambres et orna une salle

de magnifiques batailles. A Venise il figura, sur la façade d'une maison située près du Carmine, une Venise couronnée et assise sur un lion, emblème de cette république; à Murano, il peignit la façade de la maison de Camillo de Trévise, et, en compagnie de son fils Marco, il enrichit de belles grisailles la cour intérieure de cette habitation. D'autres peintures qu'il exécuta en concurrence de Paul Véronèse, dans une grande chambre de la même maison, lui valurent non moins d'honneur que de profit.

Battista del Moro a fait aussi quantité de miniatures, et tout dernièrement un saint Eustache adorant le Christ qui lui apparaît entre les cornes d'une biche; deux chiens de la plus grande beauté et une forêt en perspective complètent cette composition. Le Danese de Carrare, qui travaillait alors à Vérone à la magnifique chapelle des signori Fregosi, émerveillé de la perfection de cette miniature, conseilla à son vieil ami, Fra Marco de' Medici, de ne rien épargner pour l'acquérir et la joindre à sa précieuse collection d'objets d'art. Battista, se souvenant de l'amitié qui avait existé entre le Moro, son beau-père, et Fra Marco, ne fut pas plus tôt instruit du désir de ce bon religieux, qu'il courut lui offrir sa miniature en présence du Danese, et il ne le quitta qu'après l'avoir forcé de l'accepter. Du reste, Fra Marco ne se montra pas ingrat. Comme Battista et son fils Marco sont encore vivants, nous ne parlerons pas d'eux davantage pour le moment.

Orlando Fiacco, autre élève du Moro, est devenu un bon maître, et s'est distingué surtout par la

beauté et la ressemblance de ses portraits. Celui du cardinal Caraffa, qu'il fit à la dérobée et à la lueur des torches pendant que ce seigneur, de retour d'Allemagne, soupait à l'évêché de Vérone, est d'une telle vérité qu'il ne laisse rien à désirer. Orlando peignit avec le même bonheur le cardinal de Lorraine, lorsqu'il traversa Vérone en revenant du concile de Trente. Nous en dirons autant des portraits des deux évêques Luigi et Agostino Lippomani que l'on voit dans le cabinet du comte Gio. Battista della Torre. Nous citerons encore ceux du noble et savant chanoine Adamo Fumani, de Messer Vincenzio de' Medici et de Madonna Isota, sa femme, et de Messer Niccolò, son neveu. N'oublions pas non plus les portraits du comte Antonio della Torre, du comte Girolamo Canossi, et de ses frères les comtes Lodovico et Paolo. Le portrait de la signora Ginevra Salviati, et celui de son mari le signor Astor Baglioni, capitaine général de la cavalerie légère vénitienne et gouverneur de Vérone, méritent également une honorable mention. Enfin le portrait de l'architecte Palladio et beaucoup d'autres que nous sommes forcé de passer sous silence, témoignent que notre Orlando acquerra par son art une renommée égale à celle que son homonyme, le grand paladin français, a obtenue par les armes.

Après la mort de Fra Giocondo, les arts du dessin furent cultivés avec tant d'ardeur à Vérone, que cette ville ne cessa jamais de posséder dans son sein des peintres et des architectes excellents, comme on a pu le voir déjà et comme on le verra en lisant

les biographies de Francesco Monsignori, de Domenico Moroni et de son fils Francesco, de Paolo Cavazzuola, de Falconetto et des miniaturistes Francesco et Girolamo.

Francesco Monsignori, fils d'Alberto, naquit à Vérone l'an 1455. Dès sa jeunesse il fut dirigé vers le dessin par son père, qui aimait avec passion la peinture, bien qu'il ne l'eût jamais exercée que pour son plaisir. Francesco alla trouver le Mantegna qui travaillait à Mantoue. Vivement aiguillonné par l'exemple de ce maître, il marcha d'un pas si rapide, que bientôt François II, marquis de Mantoue, l'appela auprès de lui, lui donna une maison dans sa capitale l'an 1487, et lui assigna une pension honorable. Francesco dut reconnaître ces bienfaits par la fidélité et le dévouement avec lesquels il servit son protecteur. D'un autre côté, l'amitié du marquis pour notre artiste s'accrut de telle sorte qu'il ne pouvait sortir de la ville sans lui, et qu'un jour il s'écria que Francesco lui était aussi cher que sa propre couronne.

Francesco exécuta de nombreux ouvrages pour le marquis à Mantoue, dans le château de Gonzaga ainsi que dans le magnifique palais de Marmitolo. L'an 1499, la veille de Noël, il venait d'achever dans ce palais quelques Triomphes et plusieurs portraits de gentilshommes de la cour, lorsque le marquis le récompensa par le présent d'un vaste domaine, situé à la Marzotta dans le Mantouan, et accompagné d'une maison de maître, d'un jardin, de prairies et autres dépendances.

Francesco Monsignori excellait dans l'art des portraits; il en fit plusieurs d'après le marquis, d'après ses fils et d'autres seigneurs de la maison Gonzaga. Ces portraits furent envoyés à divers princes en France et en Allemagne; mais Mantoue possède encore de la main de Monsignori les images de l'empereur Barberousse, du doge de Venise Barbarigo, des ducs de Milan Massimiliano et Francesco Sforza, de l'empereur Maximilien, du cardinal Ercole Gonzaga, du duc Federigo, son frère, du signor Giovan-Francesco Gonzaga et du peintre Andrea Mantegna. Les copies de tous ces portraits, dessinées en clair-obscur par Monsignori lui-même, se trouvent aujourd'hui à Mantoue chez ses héritiers.

Au-dessus du pupitre de l'église de San-Francesco des Récollets de Mantoue, Monsignori représenta saint Louis et saint Bernardin tenant un grand cercle qui renferme le nom de Jésus. Sur une toile qui occupe toute la paroi du fond du réfectoire des mêmes religieux, Monsignori peignit avec un rare talent le Rédempteur au milieu des apôtres qui écoutent avec attention les paroles de leur divin maître que l'infâme Judas s'apprête à trahir; à droite de ce tableau on voit un saint François présentant au Christ le marquis agenouillé et revêtu, selon la mode du temps, d'une longue saie froncée; les croix blanches dont elle est brodée indiquent peut-être que le marquis était alors capitaine des Vénitiens; devant lui se tient, les mains jointes, son fils aîné qui, plus tard, fut le duc Federigo; de l'autre côté est un saint Bernardin présentant au Christ, comme

le saint François, le frère du marquis, Sigismondo Gonzaga, en habit de cardinal et en rochet; devant ce seigneur est la jeune signora Leonora, laquelle devint ensuite duchesse d'Urbin. Cet ouvrage excite l'admiration de tous les connaisseurs.

Monsignori peignit avec un soin extrême un saint Sébastien qui fut placé à la Madonna-delle-Grazie, hors de Mantoue. On raconte que le marquis étant allé, suivant sa coutume, le regarder travailler à ce tableau, lui dit: « Francesco, il faut prendre un « beau modèle pour ce saint. » — « J'ai, répondit « Francesco, un superbe portefaix que je lie avec « des cordes afin d'obtenir une pose naturelle. » — « Cependant, répliqua le marquis, ta figure manque « de vérité et de mouvement. Tous les membres de « ton saint devraient exprimer la douleur et l'effroi « qu'éprouve nécessairement un homme garrotté et « percé de flèches; mais si tu veux je te montrerai « comment tu dois opérer. » — « J'accepte avec « empressement votre proposition, Signore, dit « Francesco. » — « Eh bien, quand tu auras solide- « ment attaché ton modèle, avertis-moi et je te don- « nerai une leçon. » Le lendemain, Francesco n'eut pas plus tôt serré les liens de son portefaix, qu'il fit appeler secrètement le marquis duquel il ignorait encore les intentions. Le marquis arriva bientôt; il se précipita avec fracas dans l'atelier, les yeux flamboyants de fureur et la main armée d'une arbalète qu'il dirigea contre le modèle en lui criant à tue-tête : « Ah ! traître, tu es mort, je te tiens donc « enfin ! » Épouvanté par ces terribles paroles, le

malheureux patient se livra aux efforts les plus désespérés pour rompre les cordes qui le retenaient. La contraction de son visage et de tous ses membres exprimait avec une vérité effrayante l'horreur de la mort. Alors le marquis dit tranquillement à Francesco : « Le voilà posé convenablement, le reste est « ton affaire. » Notre peintre profita de la leçon. Son saint Sébastien est aussi parfait qu'on peut l'imaginer.

Dans le palais Gonzaga, Francesco représenta, entre autres choses, la Création des premiers seigneurs de Mantoue et les Joûtes qui eurent lieu sur la place de San-Piero.

Dans le même palais il peignit un chien magnifique, un arc, un carquois, et un Turc qui avait apporté ces présents au marquis de la part du sultan. Curieux de juger si le portrait du chien était fidèle, le marquis fit amener un de ses dogues qui avait pris en haine le nouvel arrivé. Dès que ce dogue eut aperçu l'image de son ennemi, trompé par la ressemblance, il s'élança avec tant d'impétuosité contre la muraille qu'il se brisa le crâne.

Des témoins oculaires racontent encore le fait suivant. Benedetto Baroni avait de la main de Francesco, son oncle, un petit tableau à l'huile, d'une dimension de deux palmes environ, lequel renfermait l'enfant Jésus à mi-corps levant le bras pour caresser la Vierge. Don Alonzo de Castille et le fameux capitaine Alarcon, se trouvant à Vérone qui appartenait alors à l'empereur, manifestèrent au comte Lodovico da Sesso, leur hôte, le désir de voir

ce tableau. On alla le chercher, on le mit sous un beau jour, et il était l'objet de l'admiration de tous les assistants, quand la femme du comte Lodovico, la signora Caterina entra suivie d'un de ses fils qui tenait un de ces oiseaux verts qui perchent sur le poing comme les éperviers, et que l'on nomme à Vérone *terrazzani* parce qu'ils nichent à terre. La Signora et son fils s'étant approchés du tableau, l'oiseau s'envola pour se poser sur la main de l'enfant Jésus. Ne rencontrant que la surface lisse du panneau, il tomba à terre, et recommença à deux nouvelles reprises le même manége. Les Seigneurs, frappés d'étonnement, offrirent à Benedetto un prix énorme de son tableau; mais rien ne put le déterminer à le leur céder. Bientôt après, don Alonzo et le capitaine Alarcon essayèrent de faire enlever furtivement la merveilleuse peinture, pendant que Benedetto assistait à une fête à San-Nazzaro, le jour de Saint-Blaise; mais, averti à temps, il déconcerta leur projet.

Francesco fit deux beaux tableaux à la gouache, l'un pour San-Polo de Vérone, l'autre pour la chapelle des Bandi à San-Bernardino. La chapelle où est enseveli saint Blaise dans l'église de San-Nazzaro lui doit aussi un tableau contenant deux admirables figures nues, et la Madone avec son fils, accompagnés de quelques anges.

Francesco était un homme de sainte vie. Il avait le vice tellement en horreur, qu'il se refusa constamment à peindre des sujets lascifs, bien que le marquis l'en eût prié plusieurs fois. Ses frères ne furent

pas moins vertueux, comme nous le montrerons en temps et lieu.

Dans sa vieillesse, Francesco fut attaqué d'une maladie de vessie. Les médecins lui conseillèrent d'avoir recours aux eaux de Caldero dans le Véronais. Il partit donc avec sa femme et ses serviteurs. Un jour en sortant du bain, il s'endormit, et sa femme, touchée de pitié pour ses souffrances, n'osa le réveiller. Mais le sommeil est fatal pour les malades qui s'y abandonnent après avoir pris les eaux de Caldero. Une fièvre violente s'empara de notre artiste et le conduisit au tombeau, le 2 juillet 1519.

Dès que le marquis apprit cette triste nouvelle, il expédia un courrier avec ordre de ramener le corps de Francesco à Mantoue : ce qui fut exécuté, non sans quelque opposition de la part des Véronais.

Les restes mortels de Francesco furent honorablement placés dans la sépulture de la compagnie secrète à San-Francesco de Mantoue.

Francesco vécut soixante-quatre ans. Il avait cinquante ans lorsque fut fait son portrait que possède Messer Fermo.

Il mourut sans enfants. Sa femme était Véronaise et se nommait Francesca Gioacchini.

L'aîné de ses trois frères fut connu sous le nom de Monsignore. Comme il était très-versé dans la littérature, il obtint du marquis plusieurs places pourvues de bons revenus. Il vécut quatre-vingts ans et laissa des fils qui perpétuent la famille des Monsignori à Mantoue.

L'autre frère de Francesco portait dans le monde

le nom de Girolamo qu'il changea pour celui de Fra Cherubino en entrant dans l'ordre de saint François. Girolamo était un miniaturiste et un calligraphe habile.

Le troisième frère de Francesco prit l'habit de saint Dominique : on l'appelait Fra Girolamo. Par humilité il voulut être convers. Il se montra non-seulement homme de sainte et bonne vie, mais encore peintre de talent comme on le voit dans le couvent de San-Domenico à Mantoue, où, entre autres choses, il fit dans le réfectoire un magnifique Cénacle et une Passion du Christ que la mort l'empêcha de terminer. Il est aussi l'auteur de cette belle Cène qui orne le réfectoire de la riche abbaye que les Bénédictins possèdent dans le Mantouan. A San-Domenico, il décora l'autel du Rosaire, et à Vérone, dans le couvent de Santa-Nastasia, il peignit à fresque la Vierge, saint Remi évêque, et sainte Anastasie, et au-dessus de la deuxième porte du second cloître une autre Vierge, avec un saint Dominique et un saint Thomas d'Aquin. Il exécuta toutes ces figures sans avoir besoin de consulter la nature.

Fra Girolamo était très-simple dans ses mœurs et tout à fait étranger aux choses du monde. Il habitait une ferme de son couvent, située au milieu de la campagne, loin du bruit et du mouvement. Il employait l'argent qu'on lui envoyait à acheter des couleurs et des objets de première nécessité, et il le mettait dans une boîte sans couvercle suspendue au plafond de sa chambre, de sorte que chacun pouvait y puiser. Afin d'éviter l'ennui de songer

chaque jour à sa nourriture, il faisait cuire le lundi une chaudronnée de haricots pour toute la semaine.

Lorsque la peste éclata à Mantoue, les malades furent abandonnés comme d'ordinaire à leur malheureux sort. Quant à Fra Girolamo, poussé par une charité surhumaine, il ne quitta pas un instant ses pauvres frères, et il les servit de ses propres mains. Son dévouement lui coûta la vie. La contagion l'emporta à l'âge de soixante ans, au profond chagrin de tous ceux qui le connaissaient.

Mais revenons à Francesco Monsignori. J'ai oublié de dire qu'il avait peint grand comme nature le comte Ercole Giusti, vêtu d'une robe de drap d'or. Le comte Giusti, fils de ce seigneur, conserve avec soin ce superbe portrait.

Domenico Moroni naquit à Vérone, l'an 1430 environ. Quelques disciples de Stefano lui enseignèrent les principes de son art, et les ouvrages de Jacopo Bellini, de Pisano et d'autres maîtres contribuèrent à le former. Nous passerons sous silence beaucoup de tableaux qu'il fit, selon l'usage du temps, dans les monastères et les maisons particulières. Nous dirons seulement qu'il exécuta en terre verte de beaux sujets de l'histoire ancienne, sur la façade d'une maison de la commune de Vérone, près de la place de Signori. Son meilleur tableau est à San-Bernardino, non loin de la Déposition de croix de Liberale. Il représenta le Christ mené au supplice au milieu d'un immense concours de peuple et de cavaliers. Dans la même église de San-Bernardino, Domenico peignit à l'intérieur et à l'extérieur

la chapelle voisine de celle del Monte della Pietà, aux frais de Messer Niccolo de' Medici, le plus riche citoyen de Vérone. Messer Niccolo avait déjà consacré de grosses sommes à diverses œuvres pieuses, construit des monastères et des églises, et fait de signalées dépenses en l'honneur de Dieu dans presque tous les endroits de la ville, lorsqu'il choisit pour le lieu de sa sépulture la chapelle dont il confia la décoration à Domenico, lequel se trouvait alors sans rival à Vérone par l'absence de Liberale qui était à Sienne. Dans l'intérieur de cette chapelle, Domenico représenta les Miracles de saint Antoine de Padoue et il y introduisit Messer Niccolo sous les traits d'un vieillard à tête blanche, sans barbe et sans barrette, vêtu d'une longue robe de drap d'or. A l'extérieur de la chapelle, sur la voûte qui est entièrement dorée, il peignit dans des médaillons circulaires les quatre Évangélistes, et sur les pilastres plusieurs saints, et entre autres sainte Élisabeth du troisième ordre de saint François, sainte Hélène et sainte Catherine. Le coloris, le dessin, la grâce et la beauté de ces figures sont très-admirés. Ce travail suffit pour témoigner du talent de Domenico et de la magnificence de Messer Niccolo de' Medici.

Domenico mourut dans un âge fort avancé. Il fut enseveli à San-Bernardino, en face des productions de son pinceau. Il laissa son fils Francesco Moroni, héritier de ses biens et de son mérite.

Francesco Moroni étudia les principes de l'art sous la direction de son père. Les ouvrages qu'il

exécuta en concurrence de Domenico montrent clairement qu'il ne tarda pas à le surpasser de beaucoup. A San-Bernardo, dans la chapelle del Monte, Francesco peignit à l'huile, sur les volets du tableau de Liberale, une Vierge et un saint Jean-Baptiste éplorés; sur une paroi de la même chapelle, il représenta le Miracle de la multiplication des cinq pains et des deux poissons. Cette composition renferme une foule de portraits d'après nature, et des personnages d'une rare beauté, parmi lesquels on remarque surtout un saint Jean Évangéliste. Francesco orna en outre la voûte de quelques têtes en raccourci, et les vides qui se trouvent à côté du tableau d'autel d'un saint François évêque, et d'une autre figure. Toutes ces peintures sont tenues en haute estime par les Véronais. Dans la même église, entre la chapelle del Monte et celle des Médicis, Francesco enrichit l'autel della Croce d'un Crucifix accompagné de la Vierge et de saint Jean. A gauche de l'autel et au-dessus du tableau du Caroto, il fit le Christ lavant les pieds des Apôtres. Le serviteur qui porte de l'eau offre, dit-on, le portrait de notre artiste.

La chapelle des Emilj, dans la cathédrale, possède, de la main de Francesco, un Christ chargé de sa croix, entre un saint Jacques et un saint Jean. Ces deux dernières figures ne sauraient être plus belles.

Francesco conduisit également à fin divers ouvrages à Lonico, dans une abbaye des moines de Monte-Oliveto, où les fidèles accourent en foule

pour visiter une Madone qui opère en ce lieu de nombreux miracles.

Il travailla ensuite à la décoration des volets de l'orgue de Santa-Maria-in-Organo, de concert avec Girolamo dai Libri, qu'il aimait comme son frère. Sur l'un de ces volets, il peignit d'un côté saint Benoît, vêtu de blanc, et saint Jean l'Évangéliste, et de l'autre côté les prophètes Daniel et Isaïe, avec deux petits anges et un ravissant paysage.

On doit aussi à Francesco le saint Jean et le saint Pierre de l'*ancone* [1] de l'autel de la Muletta, sculptée par Fra Giovanni de Vérone. Ce saint Jean et ce saint Pierre n'ont guère plus d'une brasse de hauteur; mais ils sont achevés avec un tel soin qu'on les prendrait pour une miniature.

Francesco couvrit la façade du chœur de la même église de deux fresques représentant l'Entrée de Notre-Seigneur à Jérusalem et sa Prière dans le jardin des Oliviers. Dans la sacristie, il exécuta toutes les peintures de la voûte, à l'exception du saint Antoine tourmenté par les démons, que l'on attribue à son père Domenico. Sur cette voûte, il figura le Christ et quelques petits anges en raccourci. Dans les lunettes, il distribua deux par deux divers papes qui avaient appartenu à l'ordre de saint Benoît avant de ceindre la tiare pontificale. Au-dessous des lunettes, il plaça tout autour de la sacristie une frise haute de quatre pieds, divisée en compartiments renfermant des empereurs, des rois,

[1] L'*ancone* était une espèce de petit autel chargé d'ornements sculptés au milieu desquels le peintre plaçait ordinairement des figures de saints.

des ducs et d'autres princes, qui avaient abandonné leurs états et leurs principautés pour l'habit de religieux. Sous les figures de ces personnages, Francesco peignit d'après nature plusieurs moines et novices du couvent. La sacristie de la Muletta fut la plus belle de toute l'Italie, grâce à cette magnifique décoration et à une rangée de stalles enrichies de marqueteries et de sculptures dont la perfection n'a peut-être pas été égalée, même de nos jours : Fra Giovanni, de Vérone, en est l'auteur. Déjà, dans la vie de Raphaël d'Urbin, nous avions appelé l'attention sur cet illustre maître, dont l'habileté est suffisamment démontrée par les ouvrages qu'il a semés dans les couvents de son ordre, dans le Vatican à Rome, à Monte-Oliveto di Chiusuri et dans d'autres endroits; mais les stalles de la sacristie de la Muletta sont, sans contredit, ce qu'il a fait de meilleur. On peut dire que, par ce chef-d'œuvre, il s'est surpassé lui-même, autant que, par ses autres productions, il a laissé en arrière tous ses rivaux. Pour la même église, Fra Giovanni sculpta en noyer un chandelier haut de plus de quatorze pieds, destiné au cierge pascal. Ce morceau est d'un tel fini, qu'il me semble impossible de rencontrer en ce genre quelque chose de mieux (9).

Maintenant revenons à Francesco. L'église de la Muletta possède encore de sa main le tableau de la chapelle des comtes Giusti, où l'on voit la Vierge, saint Augustin et saint Martin. Dans le cloître, Francesco représenta une Déposition de croix, avec les Maries et d'autres saints.

Dans l'église de la Vettoria, il peignit la chapelle des Fumanelli, et, dans le cloître, une Madone à fresque. Il exécuta ensuite d'après nature le portrait de Messer Antonio Fumanelli, médecin qui s'est rendu célèbre par ses écrits.

On admire beaucoup le dessin et le coloris d'une Madone et de plusieurs saints que Francesco peignit à fresque, sur la façade d'une maison que l'on rencontre en se dirigeant du pont delle Navi vers San-Polo. Il traita le même sujet sur la façade de la maison des Sparvieri, en face du jardin des religieux de San-Fermo. Nous pourrions citer bien d'autres ouvrages de Francesco; mais qu'il nous suffise d'avoir mentionné les meilleurs, et de dire que leur auteur sut donner à ses peintures une grâce, une pureté de dessin, un accord, un charme et une vivacité de coloris qui le placent au niveau des premiers artistes de son temps.

Francesco mourut le 16 mai 1529, à l'âge de soixante-cinq ans. Il fut inhumé à San-Domenico, à côté de son père. Suivant son désir, on le porta au tombeau revêtu de la robe des franciscains. Il était si religieux, que jamais on n'entendit sortir de sa bouche une seule parole déshonnête.

Le Véronais Paolo Cavazzuola fut bien plus habile que son maître, Francesco Moroni. Il fit de nombreux ouvrages à Vérone; je dis à Vérone, parce que l'on ne sait point qu'il ait jamais travaillé ailleurs. A San-Nazzario de Vérone, il exécuta quantité de fresques, à côté de celles de son maître Francesco; mais elles ont toutes été jetées à terre,

lorsque cette église fut rebâtie par le révérend abbé Don Mauro Lonichi.

Paolo peignit également à fresque, sur la façade de la vieille maison des Fumanelli, dans la via del Paradiso, la Sibylle montrant à Auguste le Christ porté par la Vierge. Cette composition est très-belle, quoiqu'elle appartienne aux débuts de notre artiste.

A Santa-Maria-in-Organo, Paolo orna l'extérieur de la chapelle des Fontani des figures de saint Michel et de saint Raphaël.

A Sant'-Eufemia, au-dessus d'une fenêtre qui éclaire l'escalier de la chapelle de l'Angelo Raffaello, il représenta le jeune Tobie voyageant avec l'ange.

A San-Bernardino, il laissa un saint Bernardin dans un médaillon circulaire, au-dessus de la porte du clocher, et un saint François, au-dessus de l'entrée d'un confessionnal. On ne connaît point de la main de Paolo d'autres fresques que celles que nous venons de passer en revue.

Il peignit ensuite à l'huile, dans l'église de la Madonna-della-Scala, sur l'autel de la Santificazione, un beau saint Roch, qui sert de pendant au saint Sébastien du Moro.

Mais les meilleures productions de Paolo sont à San-Bernardino (10). Tous les grands tableaux qui entourent l'*ancone* principal de l'autel de la Croce sont de lui, à l'exception de celui qui renferme Jésus crucifié, la Vierge et saint Jean. Cette dernière composition, due à Francesco Moroni, est placée dans l'endroit le plus élevé de la chapelle, entre un Christ

à la colonne et un Couronnement peints par notre Paolo. Au-dessous de ces tableaux, Paolo fit une Déposition de croix, dans laquelle il introduisit la Vierge, la Madeleine, saint Jean, Nicodême, Joseph, et son propre portrait sous la figure d'un jeune homme à barbe rousse et coiffé d'une toque, selon la mode d'alors. A droite de cette Déposition de croix, on voit le Seigneur dans le jardin des Oliviers avec les trois disciples, et à gauche le Christ conduit au Calvaire. Ces tableaux de Paolo forment avec ceux de son maître Francesco un contraste qui n'est que trop frappant. Leur beauté assure pour toujours à leur auteur un rang distingué parmi les plus habiles artistes.

Paolo orna le soubassement de la même chapelle de plusieurs saints à mi-corps, dont les têtes sont des portraits d'après nature. Sous l'habit de franciscain du premier saint, on reconnaît Fra Girolamo Recalchi, noble véronais. Le saint Bonaventure qui se trouve à côté n'est autre que Fra Bonaventura Recalchi, frère de Girolamo, et la tête du saint Joseph est le portrait d'un agent des marquis Malespini, lequel avait été chargé par la confrérie de la Croce de diriger l'exécution de ces peintures.

Dans la même église, Paolo fit pour la chapelle de San-Francesco son dernier tableau, où il se surpassa lui-même. Il y représenta six personnages plus grands que nature, saint Bonaventure, cardinal; saint Louis, évêque; saint Louis, roi de France; saint Éléazar, saint Ivon, et sainte Élisabeth, portrait vivant d'une charmante veuve de la famille

des Sacchi. Le visage de cette sainte exprime l'allégresse dont la remplit le miracle que Dieu vient d'opérer en changeant en roses le pain que, dans son humilité, elle portait elle-même aux pauvres. Au-dessus de ce groupe repose, sur un nuage, la Vierge, accompagnée de saint François et d'autres saints. Ces figures, évidemment inférieures aux six premières, n'ont point été peintes, dit-on, par Paolo, mais bien par un de ses amis, qui lui servit d'auxiliaire. Ce tableau renferme le portrait de la donatrice, Madonna Catarina de' Sacchi.

Les efforts surhumains auxquels se livra Paolo pour obtenir une éclatante réputation avancèrent le terme de sa vie. Il mourut à trente et un ans, au moment où il commençait à montrer ce que l'on devait attendre de lui dans son âge mûr. Si la fortune ne l'eût point arrêté dans sa marche, il aurait sans aucun doute atteint le but le plus glorieux que l'on puisse se proposer dans les arts. Sa perte causa à ses amis et à tous ceux qui le connaissaient une douleur d'autant plus amère qu'il menait une vie d'une pureté exemplaire. Il fut enseveli à San-Polo. Ses ouvrages lui ont acquis de justes droits à l'immortalité.

Stefano de Vérone, duquel nous avons déjà constaté le talent, eut un frère nommé Giovan'-Antonio. Il lui prodigua ses leçons, mais sans succès. Giovan'-Antonio aboutit tout au plus à être un peintre vulgaire, comme l'attestent ses productions que nous passerons sous silence. De Giovan'-Antonio naquit Jacopo, autre médiocrité dont le seul mé-

rite est d'avoir donné le jour à Giovanmaria, dit Falconetto, et à Giovanantonio. Ce dernier se consacra à la peinture. Après avoir exécuté de nombreux travaux à Rovereto, sur le territoire de Trente, à Vérone, dans la vallée de l'Adige, et à Sacco, il mourut à Rovereto où il avait fixé sa demeure. Ce Giovanantonio était surtout habile à représenter les animaux et les fruits; il fit dans ce genre de nombreuses et belles miniatures; les unes furent portées en France par le Véronais Mondella (11); les autres furent données par son fils Agnolo à Messer Girolamo Lioni, gentilhomme vénitien d'un esprit distingué.

Mais occupons-nous de Giovanmaria, dit Falconetto. Les éléments de la peinture lui furent enseignés par son père qu'il dépassa facilement; néanmoins il resta lui-même un peintre médiocre, ainsi que l'on peut s'en convaincre en examinant les chapelles des Maffei et des Emilj, dans la cathédrale de Vérone, et la partie supérieure de la coupole de San-Nazzaro. Falconetto reconnut son infériorité en peinture, et se tourna vers l'architecture qu'il aimait avec passion. Il commença par dessiner avec soin toutes les antiquités de Vérone, puis il résolut d'aller arracher les secrets de l'architecture aux merveilleuses ruines de Rome. Il passa dans cette ville douze années qu'il employa presque entièrement à mesurer les monuments et à copier les corniches, les colonnes, les chapiteaux et toutes les sculptures que les fouilles mirent au jour, de sorte qu'il revint dans sa patrie, riche de tous les trésors de la science; il

poussa même ses recherches jusque dans la campagne de Rome, dans le royaume de Naples, dans le duché de Spolète et dans d'autres pays. Sa pauvreté le forçait, dit-on, de travailler à Rome, deux ou trois jours de la semaine, pour le compte de quelque peintre. Le salaire qu'il recevait lui permettait de consacrer le reste de son temps à l'étude de l'architecture. Lorsqu'il eut donc restauré dans ses dessins tous les édifices de l'antiquité d'après les restes qui s'étaient conservés, il regagna Vérone; mais cette ville, en proie aux bouleversements politiques, ne lui fournit point l'occasion de déployer son talent d'architecte. Il fut contraint, pour subsister, d'avoir recours à la peinture. Il orna alors la façade de la maison de la famille della Torre d'un immense écusson surmonté de trophées. Il exécuta ensuite à fresque, sur une paroi de la petite église de San-Giorgio, quelques sujets de l'Écriture sainte, accompagnés des portraits grands comme nature de deux seigneurs allemands, conseillers de l'empereur Maximilien, lesquels lui avaient commandé cet ouvrage. Il fit aussi divers tableaux à Mantoue pour le signor Luigi Gonzaga, et à Osimo, dans la Marche d'Ancône. Enfin, pendant que Maximilien était maître de Vérone, Falconetto peignit les armoiries impériales sur tous les édifices de la ville. Une bonne pension et des priviléges fort étendus le récompensèrent tant de ses services que de ceux que l'on attendait de sa fidélité, rendue précieuse par son extrême bravoure et par la puissante influence qu'il exerçait sur les habitants du populeux faubourg de

San-Zeno où il était né, et où il avait pris une femme dans la famille des Provali. Ses concitoyens, qui reconnaissaient l'espèce d'autorité dont il s'était investi, ne le désignaient que sous le nom du Rosso de San-Zeno.

Lorsque Vérone fut rentrée au pouvoir de Venise, Falconetto, compromis par son dévouement au parti des impériaux, fut forcé de s'enfuir pour sauver sa vie. Il se réfugia à Trente où la peinture lui fournit quelques ressources; puis, la tranquillité s'étant rétablie, il alla à Padoue. Il y fut favorablement accueilli par le révérendissime Monsignor Bembo, lequel, bientôt après, l'introduisit dans les bonnes grâces de Messer Luigi Cornaro, gentilhomme vénitien, doué d'un esprit élevé et d'un caractère vraiment royal, comme le témoignent ses nombreuses et glorieuses entreprises. Messer Luigi Cornaro était passionné pour l'architecture qu'il avait étudiée dans les livres de Vitruve, de Leon-Battista Alberti et de différents écrivains. Les dessins de Falconetto, et ses raisonnements aussi lucides que savants sur toutes les questions relatives à l'architecture, séduisirent Messer Luigi au point qu'il attira notre artiste dans sa maison et qu'il l'y garda pendant vingt et un ans, c'est-à-dire tant que vécut Falconetto. Messer Luigi emmena à Rome Falconetto, et visita minutieusement avec lui tous les édifices de l'antiquité qu'il ne connaissait que par les dessins de son nouvel ami. De retour à Padoue, Falconetto donna le modèle d'une admirable loggia destinée au palais projeté par Messer Luigi Cornaro. Le nom de

Falconetto est gravé sur un pilastre de cette loggia.

Dans la même ville, Falconetto bâtit une magnifique porte d'ordre dorique pour le palais du commandant militaire, et les deux belles portes de San-Giovanni et de Savonarola. Il fit encore le modèle de Santa-Maria-delle-Grazie pour les dominicains. Cette église est si bien entendue, que l'on n'en a peut-être jamais vu de pareille jusqu'à présent. Falconetto avait commencé dans la ville d'Usopo, en Frioul, un merveilleux palais pour le comte Girolamo Savorgnano; mais la mort de ce seigneur l'empêcha de le terminer.

Vers cette époque, Falconetto se rendit à Pola, en Istrie, dans le seul but d'observer et de dessiner le théâtre, l'amphithéâtre et l'arc de triomphe de cette ville. C'est à lui que l'on doit les premiers dessins des amphithéâtres antiques, et entre autres de celui de Vérone. Assiégé sans relâche par le souvenir des grands édifices qu'il avait étudiés, Falconetto n'avait point d'autre désir que de trouver une occasion qui lui permît d'en construire de semblables. En attendant, il se plaisait à tracer des plans de vastes monuments et avec autant de soin que s'il avait eu à les mettre immédiatement à exécution. Ces travaux l'absorbaient au point qu'il refusait de bâtir pour les simples particuliers.

Le voyage de Rome lui était si familier quand il était jeune, qu'il l'entreprenait pour le moindre motif. Un jour, par exemple, ne se trouvant pas d'accord avec un architecte étranger sur les mesures d'un certain entablement antique de Rome, il

interrompit la discussion en s'écriant: « Du reste « j'en aurai bientôt le cœur net. » Et il partit sur-le-champ de Vérone pour vérifier l'objet en litige.

Il fit deux beaux dessins de mausolées que l'on voulait ériger à San-Salvadore de Venise, et dont l'un était destiné à une reine de Chypre de la maison Cornara, et l'autre à Marco Cornaro, le premier membre de cette famille qui ait été honoré du chapeau de cardinal. Les marbres nécessaires à ces tombeaux furent extraits de Carrare et conduits à Venise, où ils sont encore intacts dans le palais des Cornari.

Falconetto fut le premier qui introduisit le bon goût de l'architecture dans les états de Venise. Avant lui personne, dans ces pays, n'était capable de faire une corniche ou un chapiteau, ni de comprendre les règles relatives aux différents ordres. Cette science y fut vulgarisée par Falconetto, et ensuite par Fra Giocondo, son contemporain, et par Michele San-Micheli. Aussi les états de Venise doivent-ils une reconnaissance éternelle à ces trois excellents architectes et au Sansovino, lequel vint compléter les bienfaits de ses devanciers en ajoutant les richesses de la sculpture à celles de l'architecture ; mais, s'il est permis de le dire, ces heureux résultats furent produits par la ruine de Rome. En effet, les maîtres, forcés de déserter la capitale du monde chrétien, se dispersèrent de tous côtés et communiquèrent à l'Europe entière les secrets des arts.

Falconetto exécuta quelques stucs à Venise et y enseigna la manière de les mettre en œuvre. On

assure que, dans sa jeunesse, il fit décorer de la sorte, par Tiziano Aspetti (12) et par d'autres artistes, la voûte de la chapelle du Santo de Padoue et la maison Cornara. Il instruisit dans cet art ses deux fils, Ottaviano qui exerça aussi la peinture, et Provolo; son troisième fils, nommé Alessandro, choisit le métier des armes. Il fut trois fois vainqueur en champ clos, devint capitaine d'infanterie et tomba blessé mortellement d'une arquebusade en combattant avec valeur sous les murs de Turin en Piémont.

Falconetto mourut de la goutte à Padoue, chez Messer Luigi Cornaro qui le chérissait comme un frère ou plutôt comme un autre lui-même. Ce seigneur voulut que Falconetto et le joyeux poëte Rozzante, son autre intime, fussent inhumés dans son propre tombeau, afin que les corps de ceux que l'amitié avait réunis sur cette terre ne fussent point séparés par la mort; mais je ne sais si ce projet du magnifique Cornaro reçut son effet.

La conversation de Falconetto était pleine d'esprit et de saillies; elle plaisait singulièrement à Messer Luigi Cornaro, lequel disait qu'il aurait été facile de faire un livre entier des bons mots de Falconetto.

Malgré la goutte dont il était attaqué, Falconetto, grâce à l'énergie et à la gaillardise de son caractère, vécut jusqu'à l'âge de soixante-seize ans. Il mourut en 1534.

Il eut six filles, et il en maria cinq lui-même. Après sa mort, la sixième fut mariée par ses frères

à Bartolommeo Ridolfi, de Vérone. Celui-ci a exécuté plusieurs ouvrages en stuc avec les oncles de sa femme auxquels il fut bien supérieur, comme on peut le voir particulièrement à Vérone dans la maison Fioro della Seta, dans le palais des comtes Canossi, dans la maison des Murati près de San-Nazzaro, chez le signor Gio. Battista della Torre, dans la charmante villa (13) du banquier Cosimo Moneta et en d'autres endroits. L'architecte Palladio affirme qu'il ne connaît pas un seul stucateur plus riche d'imagination et plus habile que Bartolommeo Ridolfi. Il y a peu d'années, le puissant seigneur Spitech Giordan emmena Ridolfi en Pologne, et le présenta au roi qui lui assigna un traitement honorable. Ridolfi a fait dans ce pays et fait encore, avec l'aide d'un de ses fils qui ne lui cède point en talent, de nombreux travaux en stuc, des portraits, des médailles et des dessins de palais et d'autres édifices.

On ignore l'époque précise de la naissance du vieux Francesco de Vérone, mais on sait qu'il précéda de quelque temps Liberale. Il fut surnommé dai Libri, parce qu'il orna de belles miniatures quantité de livres que lui envoyaient de tous côtés les personnes qui avaient fait exécuter des manuscrits à grands frais ; car il était venu avant l'invention de l'imprimerie dont il vit les premiers essais. Il enrichit donc de ses miniatures les livres de chœur que possèdent à Vérone les églises de San-Giorgio, de Santa-Maria-in-Organo et de San-Nazzaro. Mais on admire surtout un petit livre, ou pour mieux dire deux petits tableaux qui se ferment comme un

livre, et qui représentent un saint Jérôme terminé avec une délicatesse exquise et un saint Jean écrivant l'Apocalypse dans l'île de Patmos. Cet ouvrage, légué au comte Agostino Giusti par son père, appartient aujourd'hui au couvent des chanoines réguliers de San-Lionardo dont fait partie Timoteo Giusti, fils du comte Agostino. Francesco, après avoir travaillé pour divers seigneurs, mourut avec la tranquillité que donne une bonne conscience et avec la joie de se voir dépassé en talent par son fils Girolamo.

Ce Girolamo naquit à Vérone, l'an 1472. A l'âge de seize ans, il exécuta dans la chapelle des Lischi, à Santa-Maria-in-Organo, une Déposition de croix, qui renferme plusieurs têtes d'une rare beauté, parmi lesquelles on remarque principalement celles de la Vierge et de saint Benoît. La scène se passe dans un paysage dont l'un des plans offre la reproduction fidèle d'une partie de Vérone. Ce tableau à peine livré aux regards du public excita une telle admiration, que toutes les habitants de la ville coururent embrasser et féliciter le père du jeune artiste. Encouragé par les louanges qu'il s'entendit prodiguer, Girolamo peignit dans un bon style l'autel de la Madonna, à San-Polo, et le tableau de la Vierge accompagnée de sainte Anne, qui est placé dans l'église della Scala, entre le saint Sébastien du Moro et le saint Roch du Cavazzuola. A la Vettoria, il fit pour les Zoccoli l'ancone du maître-autel, et pour les Cipolli un saint Onuphre que l'on regarde comme son chef-d'œuvre. A San-Lionardo-nel-monte, près

de Vérone, il orna le maître-autel, aux frais de la famille Cartieri, d'un tableau très-estimé auquel une circonstance qui s'est répétée plusieurs fois de nos jours n'a pas peu contribué à donner du merveilleux. Dans ce tableau Girolamo a figuré, contre le siége où la Vierge est assise, un laurier dont les branches laissent circuler l'air avec tant de vérité, que l'on a vu, à maintes reprises différentes, des oiseaux et surtout des hirondelles entrer dans l'église par les fenêtres et voler vers l'arbre pour se reposer dans son feuillage. Ce fait est rapporté par des témoins dignes de foi, et entre autres par le P. Don Girolamo Volpini et par le P. Don Giuseppo Mangiuoli, homme de sainte vie, incapable de proférer un mensonge.

A Santa-Maria-in-Organo, théâtre de son premier exploit, Girolamo peignit à l'extérieur de l'un des volets de l'orgue deux saintes, et à l'intérieur Jésus dans la crèche. L'autre volet avait été décoré par Francesco Morone. Girolamo fit ensuite, en regard de sa Déposition de croix, une Nativité où l'on voit deux lapins d'un fini si extraordinaire, que l'on pourrait compter leurs poils un à un. Pour la chapelle des Buonalivi, il représenta la Vierge assise entre deux personnages et accompagnée de plusieurs anges occupés à chanter; puis, sur l'autel del Sacramento, il plaça dans l'encadrement sculpté par Fra Giovanni de Vérone trois petits tableaux en miniature (14). Celui du milieu renferme une Déposition de croix, et chacun des deux autres trois martyrs agenouillés et tournés vers le saint Sacrement. Ces

saints reposent sous l'autel même. Les trois premiers sont Cancius, Cancianus et Cancianellus, neveux de l'empereur Dioclétien; et les trois derniers, Protus, Grisogonus et Anastasius, martyrisés *ad aquas gradatas*, près d'Aquilée. Ces figures montrent que Girolamo était dans son temps le plus habile miniaturiste de la Lombardie et des États de Venise.

Girolamo couvrit de miniatures une foule de livres pour les moines de Montescaglioso, dans le royaume de Naples, pour Santa-Giustina de Padoue, pour l'abbaye de Praia dans le Padouan, et pour l'opulent monastère de Candiana, habité par les chanoines réguliers de San-Salvatore. Contrairement à ses habitudes, Girolamo alla travailler en personne dans le monastère, et pendant le séjour qu'il y fit, il enseigna les principes de son art à Don Giulio Clovio, le plus grand miniaturiste qu'il y ait aujourd'hui en Italie. Girolamo peignit à Candiana un magnifique *Kyrie* et la première page d'un psautier de chœur. A Vérone, l'église de Santa-Maria-in-Organo, les religieux de San-Giorgio et les moines noirs de San-Nazzaro, lui doivent aussi quelques précieuses miniatures. Mais son chef-d'œuvre en ce genre est l'Expulsion d'Adam et d'Ève du paradis terrestre. Il serait vraiment impossible de rendre compte de la beauté et de la variété des arbres, des plantes, des fruits, des animaux et des oiseaux qui remplissent cette page merveilleuse. Girolamo exécuta ce travail pour Don Giorgio Cacciamale, de Bergame, alors prieur de San-Giorgio de Vérone,

duquel il reçut, entre autres récompenses, soixante écus d'or. Don Giorgio donna ensuite sa miniature à un cardinal protecteur de son ordre. Ce cardinal la montra à plusieurs seigneurs de Rome qui confessèrent n'en avoir jamais vu de meilleure.

Girolamo faisait les fleurs et imitait les camées et les pierres gravées avec une telle perfection, que l'œil y était souvent trompé. Parmi ses figurines, on en rencontre qui n'excèdent pas la dimension d'une petite fourmi, et cependant tous les membres et tous les muscles y sont exprimés avec une étonnante exactitude.

Dans sa vieillesse, Girolamo disait qu'il en savait dans cet art plus long qu'il n'en avait jamais su, mais que l'œil et la main le trahissaient quand il voulait se servir du pinceau.

Il mourut le 2 juillet 1555, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Il fut inhumé à San-Nazzaro dans la sépulture de la confrérie de San-Biagio. Il vécut en homme de bien, et grâce à la douceur de son caractère n'eut jamais de procès ni de querelle avec personne au monde.

Girolamo transmit à l'un de ses fils, nommé Francesco, les préceptes de son art. Dès sa jeunesse, Francesco obtint de si brillants résultats, que son père affirmait qu'il était loin d'être aussi avancé que lui lorsqu'il avait le même âge. Malheureusement Francesco fut détourné de ses études par un frère de sa mère, lequel, étant très-riche et sans enfants, l'appela près de lui et le chargea de surveiller une verrerie qu'il avait à Vicence. Cette occupation prit les

meilleures années de Francesco; puis un beau matin toutes ses espérances tombèrent dans l'eau et il se trouva avoir complétement perdu son temps. La mort avait frappé la femme de son oncle; celui-ci s'était remarié et avait eu des enfants qui enlevaient nécessairement au pauvre Francesco l'héritage sur lequel il avait compté.

Il retourna aussitôt à ses premiers travaux qu'il avait quittés depuis six années. C'est alors qu'il fit, entre autres choses, un globe terrestre en bois, de quatre pieds de diamètre, dont l'intérieur était vide, et dont l'extérieur était recouvert d'une couche de colle de nerfs de bœuf, qui lui donnait une solidité à toute épreuve. Le Fracastoro et le Beraldi, tous deux médecins, cosmographes et astrologues habiles, avaient tracé les divisions de ce globe, et Francesco devait le peindre sous leur direction pour Messer Andrea Navagero, gentilhomme vénitien, qui voulait l'offrir au roi de France, François, près duquel il était député par sa république. Mais à peine arrivé en France le Navagero mourut. Le globe resta donc inachevé, et par surcroît de malheur fut endommagé par je ne sais quel accident en l'absence de Francesco. Néanmoins Messer Bartolommeo Lonichi l'acheta tel qu'il était et n'a jamais consenti à le céder pour aucun prix. Avant ce globe Francesco en avait fait deux autres de moindre dimension. L'un est entre les mains du Mazzanti, archiprêtre de la cathédrale de Vérone; l'autre, après avoir appartenu au comte Raimondo della Torre, est aujourd'hui chez son fils Gio. Battista qui le conserve

précieusement, parce qu'il fut exécuté avec l'assistance du savant Fracastoro, intime ami du comte Raimondo.

Ennuyé des soins minutieux que réclame la miniature, Francesco se tourna vers la peinture et l'architecture. Il y réussit parfaitement et laissa plusieurs preuves de son talent à Venise et à Padoue. A cette époque, l'évêque de Tournai, noble et riche Flamand, vint en Italie pour étudier la littérature, les mœurs et les coutumes du pays. Pendant son séjour à Padoue, il s'éprit de l'architecture italienne au point qu'il résolut de la naturaliser dans sa patrie. Afin de lever plus facilement les obstacles qui auraient pu entraver son projet, il engagea Francesco dont il avait apprécié le mérite à le suivre en Flandre. Déjà Francesco avait dessiné les plus vastes, les plus beaux et les plus célèbres édifices de l'Italie, lorsqu'au moment de partir il mourut au profond chagrin de son protecteur. Il avait un frère qui, étant prêtre, laissa éteindre la famille des Libri, laquelle avait produit successivement trois excellents miniaturistes. Les Libri n'eurent aucun élève capable de perpétuer leur art, à l'exception de Don Giulio Clovio, qui fut formé à Candiana par Girolamo, comme nous l'avons dit plus haut, et qui porta la miniature à une hauteur que bien peu de maîtres ont atteinte, et que pas un seul n'a dépassée.

Je n'étais pas assurément sans connaître quelques particularités relatives aux nobles artistes véronais; mais mon récit aurait été loin d'être aussi complet, si mes bons amis le révérend et savant Fra Marco

de' Medici, de Vérone, et l'habile sculpteur Danese Cataneo, de Carrare, ne m'eussent fourni les précieux documents que l'on vient de lire. Je les ai rédigés de mon mieux pour l'utilité des lecteurs de ces biographies, dans lesquelles les laborieuses recherches de plusieurs de mes amis m'ont été et me sont encore d'un puissant secours.

Je terminerai en disant que je n'ai pu me procurer les portraits de tous les Véronais que nous avons passés en revue, parce que cette notice n'est tombée entre mes mains qu'au moment où j'allais achever mon ouvrage (15).

Si quelques écrivains ont nié l'existence de l'école romaine, il y en a d'autres, en revanche, qui ont trouvé une dizaine d'écoles dans celle de Venise. Suivant ces derniers, Vérone, Udine, Padoue, Brescia, Bergame, Trévise, Vicence, Rovigo, Bassano, seraient les centres d'autant d'écoles dont chacune aurait une allure indépendante, une physionomie originale, une individualité complète. Ce système a certainement le mérite de la nouveauté. Malheureusement, aujourd'hui l'art est l'objet d'études trop sérieuses pour que l'on accueille un système, si neuf qu'il soit, lorsqu'il ne s'appuie que sur des aperçus subtils dont l'unique résultat est de compliquer et d'embrouiller l'histoire. Par exemple, sur

quoi se fonde l'un de nos classificateurs pour séparer la prétendue école de Vérone de celle de Venise? « Le fond de l'école vénitienne, nous dit-il, est une « couleur dorée qui varie de nuance, mais dont la « base ne change pas, tandis que l'école de Vérone, « au contraire, se fait essentiellement remarquer par « un ton d'argent qui domine dans ses tableaux. » Bientôt, il faut l'espérer, nous assisterons à l'éclatante réhabilitation d'une foule d'écoles jusqu'ici méconnues et dont les productions seront énergiquement caractérisées par un ton de fer, de bronze, de cuivre jaune ou rouge, de platine ou de tout autre métal avec ou sans variation de nuances. En attendant cet heureux événement, nous continuerons de ranger sous la bannière de Venise les maîtres dont Vasari vient de nous tracer la biographie. Nous leur réserverons donc une place dans l'histoire de l'école vénitienne que nous essaierons d'esquisser à la suite de la vie du Titien.

NOTES.

(1) Fra Giocondo naquit vers l'an 1450.

(2) Jules César Scaliger, père de Joseph, auteur de l'*Opus de emendatione temporum*.

(3) Ce livre a été imprimé in-fol. à Venise, l'an 1517, par Alde Manuce l'ancien, et dédié par Fra Giocondo à Julien de Médicis, fils de Laurent le Magnifique.

(4) A Venise, en 1508 et en 1514.

(5) Matteo Bosso de Vérone, chanoine régulier et abbé de l'abbaye de Fiesole. Ses œuvres ont été imprimées à Bologne en 1627, à l'exception du tome III de ses *Epistole*.

(6) Ces peintures n'existent plus.

(7) Girolamo Fracastoro, célèbre médecin, auteur de la *Syphilis*, poëme latin traduit tout récemment en vers français.

(8) Le Giberti était dataire sous Léon X et Clément VII.

(9) Fra Giovanni vécut 68 ans et mourut en 1537.

(10) Ces peintures ont disparu.

(11) Galeazzo Mondella était un habile graveur en pierres fines. Vasari le mentionne à la fin de la biographie de Valerio de Vicence.

(12) Tiziano Aspetti de Padoue, neveu du fameux Tiziano.

(13) Cette villa est connue sous le nom de Belfiore di Porcile.

(14) Ces trois petits tableaux ont été enlevés et remplacés par une peinture de Simone Brentana de Vérone.

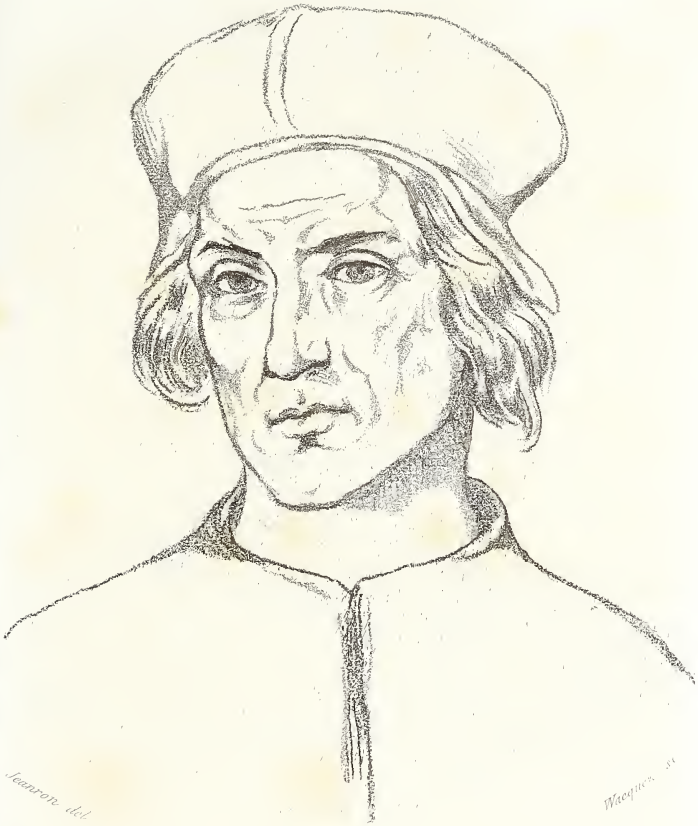
(15) De tous les maîtres que Vasari vient de passer en revue, un seul, le Torbido, a un tableau au musée du Louvre. Ce tableau représente le nain de Charles-Quint en pied de grandeur naturelle, revêtu du costume de chevalier et accompagné d'un chien. Dans la galerie des dessins du même musée, on voit de Battista del Moro, gendre de Francesco Torbido, deux croquis à la plume représentant, l'un Jésus battu de verges par ordre de Pilate, l'autre la Vierge soutenant le corps du Christ. Ces dessins proviennent de la collection Vasari.

BACCIO D'AGNOLO,

SCULPTEUR ET ARCHITECTE FLORENTIN.

J'éprouve souvent un vif plaisir à considérer la facilité avec laquelle quantité de nos artistes se sont développés, surtout dans l'architecture. Depuis maintes années déjà, cet art n'a été exercé que par des sculpteurs ou des personnes qui en ignoraient jusqu'aux termes techniques et ne possédaient pas même les éléments de la perspective. Il est vrai qu'on ne saurait exceller dans l'architecture sans un jugement solide, sans la science du dessin ou la pratique habituelle de la peinture ou de la sculpture, soit en marbre, soit en bois. Ces dernières conditions expliquent la facilité qu'ont les sculpteurs et les peintres à devenir architectes. En effet, les sculpteurs, à cause des rapports des statues et de l'ornement avec les édifices; les peintres, à cause de la nécessité de composer dans les tableaux des fonds d'édifices, sont forcés de connaître l'architecture et d'étudier les mesures qui y sont relatives.

Dans sa jeunesse, Baccio s'appliqua avec succès à la marqueterie. Il fit les stalles du chœur de Santa-



BACCIO D'AGNOLO.

Maria-Novella, où se trouvent un saint Jean-Baptiste et un saint Laurent d'une rare beauté. Après avoir sculpté les ornements de l'orgue de la même église, ceux du maître-autel de la Nunziata (1), et une foule d'autres ouvrages de ce genre à Florence, sa patrie, il se rendit à Rome, où il se consacra à l'étude de l'architecture.

De retour à Florence, il éleva plusieurs arcs de triomphe en bois lors de la venue du pape Léon X. Ces travaux ne l'empêchèrent point de tenir ouverte sa boutique. L'hiver, des citoyens distingués et les premiers artistes de l'époque, tels que Raphaël d'Urbin, Andrea Sansovino, Filippino, le Maiano, le Cronaca, Antonio et Giuliano da San-Gallo, le Granacci, et d'autres jeunes gens, Florentins et étrangers, s'y rassemblaient pour discourir sur les arts. Michel-Ange Buonarroti prenait part aussi, mais rarement, à ces importantes conférences.

Le haut crédit que Baccio ne tarda pas à acquérir à Florence lui valut la conduite des édifices les plus considérables de son temps. Comme nous l'avons déjà dit ailleurs, il fut choisi, avec le Cronaca et d'autres architectes, pour discuter les plans de la grande salle du palais de la Seigneurie. Il y sculpta de sa main l'encadrement en bois du tableau de Fra Bartolommeo. En compagnie des mêmes artistes, il fit l'escalier qui conduit à la grande salle, ainsi que les colonnes et les portes de marbre de la salle que l'on appelle aujourd'hui de' Dugento.

Sur la place de la Santa-Trinità, Baccio construisit, pour Giovanni Bartolini, un palais dont l'inté-

rieur est richement décoré. Ce palais fut le premier où l'on vit les fenêtres ornées de frontons et la porte accompagnée de colonnes soutenant l'architrave, la frise et la corniche. Cette innovation de Baccio lui attira le blâme des Florentins, qui l'accablèrent de railleries et de sonnets satiriques. On lui reprochait d'avoir fait une église en voulant faire un palais. Ces sarcasmes désolèrent d'abord Baccio au point qu'il faillit en perdre la tête; néanmoins, il se consola bientôt, en songeant qu'il était dans la bonne voie (2). A la vérité, son entablement a trop de hauteur, comme nous avons déjà eu occasion de le noter (3); mais, malgré ce défaut réel, son édifice a toujours été fort admiré. Baccio est encore l'auteur des dessins du jardin de Gualfonda, qui appartient au même Giovanni Bartolini.

Pour Lanfredino Lanfredini, il bâtit une maison le long de l'Arno, entre le pont de la Santa-Trinità et celui de la Carraia. Il commença ensuite, sur la place de' Mozzi, la maison des Nasi, qui est restée inachevée. La belle et commode habitation des Taddei est également de lui. Il donna à Pierfrancesco Borgherini les dessins de la maison que ce citoyen construisit au Borgo-Sant'-Apostolo, et dans laquelle on remarque la richesse des ornements des portes et la beauté des cheminées. Baccio y sculpta, pour l'ameublement d'une chambre, des coffres en noyer couverts de petits enfants d'un fini que personne aujourd'hui ne serait capable d'égaler. Baccio fournit de plus les plans de la magnifique villa que Borgherini éleva sur la colline de Bellosguardo.

Pour Gio. Maria Benintendi, il décora une antichambre, et entoura d'une précieuse bordure quelques tableaux d'excellents maîtres.

On lui doit en outre le modèle de San-Giuseppo-da-Santo-Nofri. La porte de cette église fut son dernier ouvrage (4).

Il présida à la construction du campanile de Santo-Spirito, de Florence; mais il n'en vit pas l'achèvement. Le duc Cosme a ordonné, de nos jours, de terminer cette entreprise en se conformant au plan de Baccio.

Le campanile de San-Miniato-di-Monte, célèbre par la résistance qu'il opposa à l'artillerie du prince d'Orange (5) et par le mal qu'il causa aux ennemis, témoigne aussi du talent de notre artiste.

Grâce à son mérite et à l'amitié que lui portaient ses compatriotes, Baccio fut nommé architecte de Santa-Maria-del-Fiore. Il donna alors les dessins de la galerie de la coupole, ceux que Filippo Brunelleschi avait laissés à sa mort s'étant perdus par l'incurie des intendants de la fabrique. Déjà Baccio avait conduit à fin ses modèles; déjà il avait exécuté toute la partie de la galerie qui se trouve du côté des Bischeri, lorsque Michel-Ange Buonarroti, à son retour de Rome, voyant que l'on taillait les pierres d'attente ménagées par Brunelleschi, fit tant de bruit que l'on arrêta les travaux. Michel-Ange compara l'ouvrage de Baccio à une cage à grillons. Il dit que l'immense coupole de Santa-Maria-del-Fiore réclamait quelque chose de plus majestueux que le dessin de Baccio, et il ajouta qu'il montrerait com-

ment l'on devait opérer. Il présenta donc un autre modèle, qui occasionna, en présence du cardinal Jules de Médicis, de chaudes discussions entre les artistes. Bref, on ne put s'entendre, et la galerie demeura imparfaite. Le projet de Baccio fut vivement blâmé, non parce qu'en lui-même il était mal proportionné, mais parce qu'il ne répondait point à l'immensité de l'édifice.

Baccio s'occupa ensuite du pavement de Santa-Maria-del-Fiore et de diverses entreprises. Tous les principaux monastères et couvents de Florence, et quantité de maisons particulières, étaient confiés à ses soins.

Baccio était encore robuste et possédait toutes ses facultés lorsqu'il mourut, en 1543, à l'âge de quatre-vingt-trois ans environ. Il fut enseveli dans l'église de San-Lorenzo par ses fils, Giuliano, Filippino et Domenico.

Après la mort de Baccio, ses fils exercèrent tous trois l'art de la sculpture en bois; mais Giuliano s'adonna plus particulièrement à l'architecture. Grâce à la faveur dont l'entoura le duc Cosme, il succéda à son père dans la place d'architecte de Santa-Maria-del-Fiore et dans la conduite de tous les autres travaux que Baccio avait commencés.

Vers cette époque, Messer Baldassare Turini confia à Giuliano le soin de placer dans la principale église de Pescia un tableau de Raphaël, de l'entourer d'une bordure en pierre et de construire une chapelle et un tombeau. Giuliano s'acquitta honorablement de cette mission, et, de plus, res-

taura avec talent une maison que Messer Baldassare possédait à Pescia.

Pour Messer Francesco Campana, premier secrétaire du duc Alexandre et du duc Cosme, Giuliano bâtit à côté de l'église de Montughi une maison petite, mais richement décorée et si avantageusement située, qu'elle domine toute la ville de Florence et la plaine d'alentour. Messer Francesco Campana fit encore bâtir une belle et commode maison à Colle, sa patrie, d'après les dessins de Giuliano.

A peu de temps de là, Giuliano commença à San-Miniato-al-Tedesco un magnifique palais pour Messer Ugolino Grifoni; puis il arrangea et décora à Florence, pour Ser Giovanni Conti, l'un des secrétaires du duc Cosme, une maison très-bien distribuée. Néanmoins on doit reprocher à Giuliano d'avoir multiplié les ressauts et les consoles dans ses deux fenêtres du rez-de-chaussée, de telle sorte qu'elles tiennent plus de la manière tudesque que du bon style moderne. Dans un édifice il faut marier la force, la solidité et la simplicité à la grâce du dessin, sans que la maigreur ou le superflu des ornements altère l'ordonnance générale ou choque la vue.

Sur ces entrefaites, Baccio Bandinelli, de retour de Rome où il venait d'achever les tombeaux des papes Léon X et Clément VII, conseilla au jeune duc Cosme de faire, dans la grande salle du palais ducal, du côté de la place, une façade ornée de colonnes, de niches, de statues et de fenêtres de marbre. Le duc accueillit favorablement ce projet, et Ban-

dinelli commença à tracer ses plans; mais la salle étant de biais, Bandinelli, qui n'avait jamais étudié l'architecture pour laquelle il affectait du mépris, rencontra des difficultés qui le forcèrent de communiquer son dessin à Giuliano et de le prier de diriger l'entreprise en qualité d'architecte. Tous les ouvriers de Santa-Maria-del-Fiore furent aussitôt mis à l'œuvre. Il fallut qu'ils taillassent les pierres à l'aide de la sauterelle[1], Bandinelli et Giuliano ayant résolu de conserver en partie à l'édifice ce biais disgracieux qu'il fut si difficile ensuite de détruire. Cela n'aurait point eu lieu si Bandinelli avait connu les secrets de l'architecture aussi bien que ceux de la sculpture. Enfin, au bout de dix années, on abandonna cette entreprise. Plus tard elle fut confiée à Giorgio Vasari d'Arezzo qui la termina dans l'espace de cinq mois, ainsi que nous le dirons en son lieu.

Pendant son association avec le Bandinelli, Giuliano n'avait point fermé sa boutique et s'était occupé avec ses frères de nombreux ouvrages de menuiserie et de sculpture en bois, et du pavement de Santa-Maria-del-Fiore. Comme il était architecte de cette église, Bandinelli le pria d'exécuter en bois le modèle d'un chœur qu'il y destinait, et dans lequel il voulait élever un maître-autel. Le bon Giuliano, entraîné par son amour de l'architecture

[1] *Pifferello*, sauterelle. Instrument composé de deux règles de bois de même longueur, et assemblées, par un de leurs bouts, en charnière comme un compas; de sorte que les jambes étant mobiles, il sert à prendre et à tracer toutes sortes d'angles. On l'appelle aussi *fausse équerre* ou *équerre mobile*.

et par les promesses dont Bandinelli n'était pas avare, consentit à faire ce modèle. Il suivit celui que Brunelleschi avait laissé, et y ajouta seulement des colonnes et des ornements plus somptueux. Bandinelli présenta ce modèle et plusieurs dessins au duc Cosme qui, dans sa générosité royale, permit de construire l'autel et le chœur avec toute la richesse qu'exigeait cette immense et magnifique église. A chaque encoignure des huit faces du chœur, Giuliano plaça des pilastres d'ordre ionique qui pliaient sur les angles. Chacun de ces pilastres, diminuant vers le centre du chœur, se trouvait étroit au dedans et large au dehors ; innovation qui fut à bon droit désapprouvée par les connaisseurs. Mais le Bandinelli est seul blâmable ; il aurait dû se servir, dans une aussi importante entreprise, d'un homme plus habile que Giuliano, que nous excuserons attendu qu'il fit tout ce qu'il sut.

Pour Filippo Strozzi, Giuliano sculpta un lit en noyer qui est aujourd'hui à Città-di-Castello, dans l'habitation des héritiers du signor Alessandro Vitelli.

Il sculpta encore de sa main de belles bordures pour trois tableaux de Giorgio Vasari, dont l'un orne le maître-autel de l'abbaye des Camaldules en Casentino; l'autre, l'église de Sant'-Agostino à Monte-Sansavino ; et le dernier, l'abbaye de Classi à Ravenne. On lui doit aussi les encadrements des peintures que Vasari exécuta dans le réfectoire des moines de l'abbaye de Santa-Fiora à Arezzo. Pour l'évêché de la même ville, Giuliano sculpta un ad-

mirable chœur en noyer. Enfin, peu de temps avant sa mort, il fit, pour le maître-autel de la Nunziata, un magnifique ciboire placé entre deux anges de bois en ronde bosse (6). Ce fut son dernier ouvrage. Il mourut l'an 1555.

Giuliano avait un digne rival dans son frère Domenico, qui le surpassait comme sculpteur en bois, et qui de plus entendait fort bien l'architecture, ainsi que le témoigne la maison de Bastiano da Montaguto, qui fut construite d'après ses dessins dans la via de' Servi. On trouve dans cette maison plusieurs sculptures en bois de la main de Domenico. Il est l'auteur de la belle terrasse de la maison des Nasi, commencée par son père Baccio. S'il n'eût point été frappé par une mort prématurée, il aurait certainement dépassé de beaucoup son père Baccio et son frère Giuliano.

A la suite de la biographie de Michelozzo nous avons dit que, dans les beaux siècles, rien n'était moins rare que de rencontrer un artiste qui fût à la fois peintre, sculpteur et architecte. A l'appui de cette assertion, combien de témoignages magnifiques et irrécusables l'histoire ne nous a-t-elle pas déjà offerts? N'avons-nous pas vu Jean de Pise tailler les plus élégants bas-reliefs, et bâtir le Campo-Santo; Giotto raviver la peinture, construire et ciseler le

campanile de la cathédrale de Florence; Agostino et Agnolo de Sienne sculpter le tombeau de l'évêque Guido, et élever le palais des Neuf; Andrea de Pise jeter en bronze les portes de San-Giovanni, et fortifier Florence; Andrea Orcagna écrire au bas de ses tableaux : *Andrea scultore*, au bas de ses statues : *Andrea pittore*, et léguer à sa patrie un splendide monument architectural, auquel le Buonarroti n'osa rien changer? N'avons-nous pas vu le grand Donatello s'avouer vaincu devant les Crucifix de Brunelleschi, l'auteur de cette sublime coupole qui força Michel-Ange à s'écrier qu'il était impossible de faire mieux? Maintenant nous n'avons pas besoin, sans doute, de rappeler les palais, les églises, les peintures et les sculptures des Michelozzo, des Alberti, des Verocchio, des Bramante, des San-Gallo, des Raphaël, des Peruzzi, des Jules Romain, des Michel-Ange, des Sansovino, des Beccafumi, des Daniel de Volterre, des Tribolo, des Tibaldi, des Palladio et de tant d'autres maîtres qui manièrent indifféremment et avec une égale supériorité la brosse, le compas et l'ébauchoir. Leurs œuvres sont présentes à toutes les mémoires, et tout le monde est unanime à reconnaître les aptitudes universelles de ces radieuses intelligences, et leur facilité à passer d'un art à un autre.

Mais à ce propos Vasari, avant d'aborder la vie de Baccio d'Agnolo, a émis des considérations sur lesquelles nous nous arrêterons un instant. Nous n'examinerons pas s'il a eu tort ou raison d'avancer que l'architecture, plus que tout autre art, a été

exercée par un grand nombre d'hommes qui, sans en avoir jamais fait d'études spéciales, sans même en avoir connu les formes techniques, y auraient facilement développé un talent subit. Nous nous demanderons seulement s'il faut admettre avec lui que la cause de cette facilité que les peintres et les sculpteurs auraient eue à devenir architectes est que les uns et les autres, soit à cause des rapports des statues et de l'ornement avec les édifices, soit à cause de la nécessité de composer des fonds d'édifices dans les tableaux, étaient forcés d'étudier l'architecture et les mesures qui y sont relatives. Pour expliquer le talent multiple de ces maîtres, qui aujourd'hui nous semblent avoir été privilégiés, on doit, selon nous, remonter à des analogies d'un ordre supérieur, on doit en chercher la raison dans l'étude de la nature qui alors était le centre commun de l'enseignement des différents arts. En feuilletant soigneusement toutes les pages de ce grand livre, l'artiste, peintre, sculpteur ou architecte, y trouvait les lois et les effets de l'unité, de la variété, de l'harmonie des formes, des contours, des couleurs, des proportions. Lorsqu'il avait recueilli ces lumineuses leçons, lorsqu'il s'était assimilé ces principes souverains, il les développait facilement à son gré, sous des aspects distincts, en y mettant son empreinte; il en faisait facilement les applications à chacun des dialectes d'une même langue, et savait facilement passer, sans rien changer au fond du langage, de l'une de ses formes à l'autre. Ainsi d'une unité féconde naissait chez un même homme cette multiplicité, cette faci-

lité que de nos jours personne ne possède, parce que l'on en méconnaît l'origine.

NOTES.

(1) Ces ornements furent enlevés lorsque l'on reconstruisit en marbre ce maître-autel.

(2) Sur la frise de la porte il fit graver en lettres majuscules : CARPERE PROMPTIVS, QUAM IMITARI.

(3) Voyez la vie du Cronaca, tome IV.

(4) Le P. Richa, tome I, p. 80, attribue à Baccio d'Agnolo le dessin de l'église de San-Giuseppe des PP. Minimes.

(5) Pendant le siége de Florence qui eut lieu en 1529.

(6) Le ciboire et les deux anges mentionnés par Vasari ont disparu de l'église de la Nunziata.

MARCANTONIO DE BOLOGNE

ET AUTRES GRAVEURS.

Dans nos chapitres consacrés à la théorie de la peinture, nous nous sommes peu occupé de la gravure sur cuivre. Il suffisait alors d'indiquer le mode de graver sur argent avec le burin, outil d'acier à quatre angles, dont la pointe est taillée de biais. Maintenant nous profiterons de l'occasion que nous offre cette biographie de parler de la gravure sur cuivre, pour en dire tout ce qui nous semblera nécessaire.

La gravure sur cuivre fut inventée par Maso Finiguerra de Florence, vers l'an 1460 de notre salut. Toutes les fois que Finiguerra ciselait des plaques d'argent, il avait soin, avant de les nieller, d'en prendre une empreinte en terre, sur laquelle il tirait une seconde épreuve en soufre, dont il remplissait les creux de noir de fumée, et à qui il donnait l'apparence de la plaque d'argent en y passant une couche d'huile. Il imagina ensuite d'appliquer sur son soufre ainsi préparé une feuille de papier humectée qui, après avoir été soumise à la pression d'un cylindre, lui reproduisit ses dessins

MARCANTONIO DE BOLOGNE.

imprimés comme s'ils eussent été exécutés à la plume.

Finiguerra fut suivi de Baccio Baldini, qui, ne sachant pas bien dessiner, ne fit que des estampes dont l'invention et le dessin appartenaient à Sandro Botticello. On vit ensuite le Mantegna graver une grande partie de ses propres ouvrages, comme nous l'avons noté dans sa vie.

L'invention de la gravure ayant pénétré en Flandre, Martin, peintre célèbre d'Anvers, fit une multitude d'estampes, et en envoya en Italie un bon nombre, qui toutes étaient signées de cette façon : M. C. Les premières qu'il publia représentaient les cinq Vierges folles avec leurs lampes éteintes et les cinq Vierges sages avec leurs lampes allumées, et un Christ en croix, accompagné de saint Jean et de la Madone. Ce dernier morceau était si beau, que le miniaturiste florentin Gherardo le copia au burin. Cet essai réussit parfaitement à Gherardo, mais la mort l'empêcha d'en tenter de nouveaux.

Martin d'Anvers grava bientôt après les quatre Évangélistes, renfermés dans quatre médaillons circulaires, le Christ avec les douze Apôtres, Véronique avec six saints, des armoiries de seigneurs allemands soutenues par des personnages, Pilate se lavant les mains, et la Vierge expirant au milieu des Apôtres. Cette gravure est un des meilleurs ouvrages de Martin. Il publia également une Tentation de saint Antoine, où une foule de démons se montraient sous les formes les plus variées et les plus bizarres que l'on puisse imaginer. Cette estampe

plut tellement à Michel-Ange dans sa jeunesse, qu'il se mit à la reproduire en peinture.

A Martin succéda Albert Durer, qui le surpassa par la correction du dessin, par la profondeur de l'intelligence et par la richesse de l'invention. Albert s'efforça d'imiter la nature et de se rapprocher du style italien, qu'il tint toujours en haute estime. Il était encore fort jeune, lorsqu'il fit de sa main et signa de son nom des estampes qui furent regardées comme aussi belles que celles de Martin d'Anvers. L'an 1503, il publia une petite Vierge, où il se montra supérieur à lui-même et à Martin. Il grava ensuite plusieurs planches de chevaux dessinés d'après nature. Chacune de ces planches contient deux chevaux magnifiques. On lui doit aussi un Enfant prodigue, lequel, agenouillé et les mains jointes, lève les yeux au ciel, tandis que les pourceaux confiés à sa garde mangent dans une auge. Des fabriques tudesques embellissent le paysage.

Albert Durer exécuta ensuite un petit saint Sébastien dont les bras sont attachés au-dessus de sa tête, un Enfant Jésus suspendu au cou de la Vierge assise et éclairée de dos par une fenêtre, une Flamande à cheval et escortée par un valet à pied, une Nymphe enlevée par un monstre marin pendant que ses compagnes se baignent, Diane frappant une nymphe qui se réfugie dans les bras d'un satyre. Dans ce dernier sujet, qui est buriné avec une habileté parfaite, Albert Durer voulut montrer qu'il savait rendre le nu.

Ces maîtres étrangers furent très-admirés par

leurs compatriotes, mais, nous autres Italiens, nous n'estimons que la finesse et la précision de leurs tailles. J'admettrai cependant volontiers qu'Albert Durer fut dans l'impossibilité de faire mieux, parce qu'il était forcé, quand il abordait le nu, de travailler d'après des modèles de son pays qui devaient être mal bâtis, comme la plupart des Allemands, bien que beaucoup de ces gens-là aient une superbe tournure lorsqu'ils sont couverts de leurs habits.

Albert Durer grava en petit diverses planches contenant des paysans et des paysannes de Flandre qui jouent de la cornemuse, dansent ou vendent des poulets et d'autres marchandises. Il représenta dans une étuve un dormeur que Vénus induit en tentation tandis que le Diable lui souffle dans l'oreille. Il fit également deux saints Christophe différents, portant le Christ enfant. Les cheveux et toutes les autres parties de ces figures sont traités avec un soin incroyable.

Après avoir achevé ces ouvrages, Albert Durer, voyant que la gravure sur cuivre exigeait un temps énorme, et se trouvant pourvu d'une foule de dessins, eut recours à la gravure sur bois, qui permet aux dessinateurs de développer plus aisément leur talent. L'an 1510, il grava de la sorte un saint Christophe, un saint Sixte pape, un saint Étienne, un saint Laurent, la Décollation de saint Jean, et la Présentation de la tête de ce martyr à Hérode.

Encouragé par la facilité que lui offrait la gravure sur bois, Albert fit un saint Grégoire qui chante la

messe avec l'assistance d'un diacre et d'un sous-diacre. Il publia ensuite quatre sujets de la Passion du Christ, auxquels il avait l'intention d'en ajouter huit autres. Les quatre planches qu'il mit au jour en 1510 représentent la Cène, l'Arrestation du Christ dans le jardin des Oliviers, la Descente aux Limbes et la Résurrection. Il peignit aussi à l'huile le second de ces sujets : ce précieux tableau est aujourd'hui à Florence, chez le signor Bernardetto de' Medici. Bien que les huit autres sujets de la Passion aient été imprimés avec la signature d'Albert Durer, il ne nous paraît pas vraisemblable qu'ils soient de sa main, car ils sont mauvais, et l'on n'y trouve dans les têtes, les draperies et les accessoires, aucune ressemblance avec sa manière. Il est à croire qu'ils ont été faits après sa mort par des artistes qui se sont peu souciés de nuire à sa renommée, et qui n'ont songé qu'au gain. Ce qui nous fortifie dans cette opinion, c'est que, l'an 1511, il grava vingt sujets de la vie de la Vierge avec tant de perfection, qu'il est impossible de rien voir de mieux pour l'invention, la perspective, l'architecture, les costumes et les têtes de vieillards et de jeunes gens. Certes, si cet homme si rare, si universel, avait eu la Toscane pour patrie, et avait pu étudier les chefs-d'œuvre de Rome, il aurait été le meilleur peintre de l'Italie, de même qu'il fut en Flandre le plus éminent et le plus célèbre.

Dans la même année 1511, il grava sur bois quinze scènes empruntées aux terribles visions que l'Évangéliste saint Jean eut dans l'île de Patmos. Sa riche

et capricieuse imagination le rendait bien propre à traiter de tels sujets; aussi figura-t-il les divers épisodes de l'Apocalypse, leurs animaux et leurs monstres symboliques, avec une si merveilleuse habileté, que ce fut un véritable trait de lumière pour bon nombre de nos artistes qui se sont grandement servis de ses belles et riches inventions.

Albert Durer exécuta encore sur bois un admirable Christ, nu, entouré des mystères de la Passion, et pleurant sur nos péchés.

Le succès qu'obtinrent ces ouvrages engagèrent Albert à faire quelques gravures sur cuivre qui excitèrent un étonnement universel. C'est alors qu'il grava la Mélancolie environnée de toutes sortes d'instruments scientifiques. Le burin ne saurait produire rien de plus fin que ce morceau. On doit le même éloge à trois petites Madones qu'il représenta sous divers aspects; mais l'énumération de toutes les productions d'Albert m'entraînerait trop loin. Qu'il suffise donc de savoir, pour le moment, qu'après avoir dessiné et gravé trente-six planches d'une Passion du Christ, il s'associa avec Marcantonio de Bologne pour les publier à Venise; ce qui donna en Italie une impulsion extraordinaire à l'art de la gravure, comme nous le dirons plus bas.

Parmi les nombreux disciples que Francesco Francia avait à Bologne, on distingua comme le plus habile de tous un jeune homme appelé Marcantonio. Son long séjour auprès du Francia, et la vive amitié que lui avait témoignée ce peintre, lui valurent le surnom de *de' Franci* (1). Marcantonio était

meilleur dessinateur que son maître, et maniait le burin avec une facilité et une adresse remarquables. Il avait un talent tout particulier pour les nielles, et il fit en ce genre des ceintures qui étaient alors fort à la mode, et une foule d'ouvrages d'une rare beauté. Poussé par le désir si naturel de courir le monde et de connaître les méthodes des autres artistes, il prit congé de Francia et se rendit à Venise, où il fut très-bien accueilli.

Sur ces entrefaites, arrivèrent à Venise quelques Flamands, qui mirent en vente, sur la place de San-Marco, des gravures sur cuivre et sur bois d'Albert Durer. Ces estampes frappèrent Marcantonio d'une telle admiration, qu'il y dépensa presque tout l'argent qu'il avait apporté de Bologne. Il acheta, entre autres choses, la Passion du Christ, gravée sur bois en trente-six feuilles in-quarto, et nouvellement imprimée par Albert Durer. Cette série de planches commençait par le Péché d'Adam et son Expulsion du Paradis, et se terminait par la Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres. Marcantonio, considérant quel honneur et quelle fortune aurait pu acquérir celui qui aurait cultivé cet art en Italie, résolut de s'y appliquer de tous ses efforts. Il commença par contrefaire les gravures d'Albert Durer qu'il avait achetées, et qui étaient en si grande vogue que chacun voulait en avoir. Il grava donc sur cuivre les trente-six feuilles de l'Histoire du Christ, sans oublier la marque d'Albert, qui était AD, et il réussit dans son imitation au point que ses estampes furent vendues et achetées pour être d'Albert Durer, sans

que de longtemps l'on s'aperçût de la supercherie. Enfin, on en instruisit Albert, et on lui envoya en Flandre un exemplaire des contrefaçons de Marcantonio. Albert, furieux, partit pour Venise, et se plaignit à la Seigneurie, mais obtint seulement qu'à l'avenir Marcantonio ne se servirait plus de sa marque.

Après ces démêlés, Marcantonio alla à Rome, où il se consacra tout entier à l'étude du dessin. Quant à Albert, il regagna la Flandre, et il y trouva un rival qui déjà avait mis au jour plusieurs gravures d'une finesse étonnante. Ce rival était Lucas de Hollande (2), qui, bien que moins bon dessinateur qu'Albert, ne laissait pas de l'égaler au burin en beaucoup de choses. Les premières estampes que Lucas publia en 1509 furent deux médaillons circulaires, contenant un Portement de Croix et un Crucifiement. Il fit ensuite un Samson, un David à cheval, un saint Pierre martyr avec ses bourreaux, et un David jouant de la harpe devant le roi Saül.

Peu de temps après, Lucas exécuta une grande gravure où l'on voit Virgile exposé dans une corbeille suspendue à une fenêtre [1]. Cette composition

[1] Il nous semble nécessaire de donner ici l'explication du sujet bizarre de cette gravure que peu de personnes connaissent. — Une courtisane romaine exposa à la risée des passants Virgile placé dans une corbeille suspendue à la fenêtre d'une tour. Pour se venger, Virgile eut recours à la magie. Il éteignit tous les feux de Rome et fit qu'on ne put les rallumer qu'aux parties secrètes de la courtisane. Chaque individu était forcé d'aller y chercher du feu, parce que celui qu'on y avait allumé ne pouvait se communiquer. (Voyez Gabriel Naudé, *Apologie pour les grands faussement accusés de magie*, chap. XXI.)

renferme des têtes et des figures si merveilleuses, qu'Albert Durer déploya tous ses efforts pour combattre son rival. Il fit alors, pour montrer tout son savoir, plusieurs estampes d'une perfection que l'on ne saurait surpasser. L'une de ces estampes représente un Guerrier monté sur un cheval noir, et accompagné de la Mort tenant un sablier, d'un démon et d'un chien. Le brillant des armes et de la robe du cheval est rendu avec un art surprenant. Dans le chien à longs poils, toutes les difficultés du burin sont rassemblées et vaincues. L'an 1512, Albert Durer grava encore sur cuivre seize petits sujets de la Passion du Christ, où l'on admire les figurines les plus belles, les plus gracieuses, et en même temps les plus vigoureuses que l'on puisse imaginer.

Lucas de Hollande, aiguillonné par la concurrence d'Albert Durer, publia douze scènes de la Passion, qui, malgré leur beauté, sont loin d'égaler celles d'Albert sous le rapport du burin et du dessin. Lucas fit en outre saint Georges consolant la jeune fille condamnée à être dévorée par un serpent, Salomon adorant les idoles, le Baptême du Christ, Pyrame et Thisbé, Assuérus et la reine Esther.

De son côté, Albert Durer, bien décidé à ce que Lucas ne l'emportât sur lui ni par la quantité ni par la bonté de ses ouvrages, grava une Figure nue sur un nuage, et la Tempérance tenant en main une coupe d'or et une bride. Il exécuta ensuite un saint Eustache agenouillé devant un cerf, au-dessus de la

tête duquel on voit une croix miraculeuse. Dans cette magnifique gravure, on admire surtout quelques chiens qui ne pourraient être plus beaux.

Parmi les nombreux Enfants qu'Albert Durer a gravés pour décorations d'armoiries et de devises, on remarque ceux qui soutiennent un écu renfermant une Figure de la Mort, coiffée d'un casque surmonté d'un coq dont les plumes sont traitées avec toute la délicatesse qu'il est permis d'attendre du burin.

Dernièrement, Albert a publié un saint Jérôme vêtu en cardinal, et occupé à écrire. Un lion dort aux pieds du saint, qui est dans une chambre éclairée par les rayons du soleil. Des livres, des horloges, des manuscrits, et une foule d'autres accessoires supérieurement rendus, complètent cette composition.

Vers le même temps, c'est-à-dire l'an 1523, Albert fit un Christ avec les douze Apôtres : c'est une de ses dernières productions. On lui doit aussi une multitude de portraits : nous nous bornons à citer celui d'Érasme de Rotterdam, celui du cardinal Albert de Brandebourg, électeur de l'empire, et celui de Durer lui-même.

La gravure n'empêcha point Albert Durer de cultiver la peinture, car ses panneaux, ses toiles, sont aussi nombreux que précieux. De plus, il laissa de volumineux écrits relatifs à la gravure, à la peinture, à la perspective et à l'architecture.

Revenons à la gravure. Lucas de Hollande ne négligea aucun effort pour marcher sur les traces

d'Albert. Après les estampes que nous avons mentionnées plus haut, il grava sur cuivre quatre sujets tirés de l'histoire de Joseph, les quatre Évangélistes, les trois Anges qui apparurent à Abraham dans la vallée de Mambré, Suzanne au bain, David en prière, le Triomphe de Mardochée, Loth enivré par ses Filles, la Création d'Adam et d'Ève, Dieu défendant à nos premiers parents de manger le fruit de l'arbre de la science du bien et du mal, et Caïn tuant son frère Abel. Toutes ces planches furent publiées l'an 1529. Mais un Crucifiement de Jésus et un Ecce Homo furent les ouvrages qui contribuèrent le plus à augmenter la réputation de Lucas. Ces deux pièces sont de grande dimension, et renferment beaucoup de figures. Elles sont regardées comme rares et précieuses, ainsi qu'une Conversion de saint Paul.

Ces divers morceaux suffisent pour montrer que Lucas peut être compté parmi les maîtres qui ont excellé dans le travail du burin. Ses compositions sont plus conformes aux règles de l'art que celles d'Albert Durer; leur arrangement est si clair, qu'il semble que la scène que Lucas a voulu représenter n'a point dû se passer autrement. En outre, les estampes de Lucas se distinguent par une ingénieuse dégradation de tailles. Les objets éloignés sont exprimés à l'aide de touches légères habilement calculées, qui, peu à peu, échappent à l'œil, tout comme dans la nature les lointains se perdent de vue insensiblement. On n'obtiendrait rien de plus harmonieux avec les couleurs : aussi ces exemples

ont-ils profité à beaucoup de peintres. On doit encore à Lucas une foule de petites estampes représentant des Madones, les douze Apôtres avec le Christ, des saints et des saintes, des armures, des casques et différentes fantaisies, entre autres un Paysan auquel une jeune Fille dérobe sa bourse pendant qu'un charlatan arrache une dent à ce malheureux. Albert Durer et Lucas ont été suivis de nombreux imitateurs allemands et flamands, qui ont également produit de superbes gravures.

Mais n'oublions pas Marcantonio. Arrivé à Rome, il grava sur cuivre une Lucrèce (3) d'après Raphaël d'Urbin avec tant de perfection, que le divin Sanzio résolut de confier au burin le soin de propager quelques-unes de ses compositions. A peu de temps de là, Marcantonio grava donc le Jugement de Pâris, où Raphaël s'était plu à introduire le char du soleil, les nymphes des bois, celles des fontaines et celles des fleuves, et quantité de magnifiques accessoires. La gravure que Marcantonio exécuta d'après ce dessin excita à Rome une profonde admiration. Il publia ensuite le Massacre des Innocents, le Neptune, entouré de petits sujets de l'histoire d'Énée, l'Enlèvement d'Hélène, et le Martyre de sainte Félicité. Ces planches, à cause de la correction du dessin, étaient bien plus estimées que celles des Flamands. Elles valurent à Marcantonio une immense renommée, et aux marchands d'énormes profits.

Depuis plusieurs années, Raphaël avait pour broyeur de couleurs un garçon fort intelligent, nommé Baviera, qu'il chargea d'imprimer les gra-

vures de Marcantonio, et de les vendre en gros et en détail. Marcantonio et le Baviera réalisèrent ainsi d'immenses bénéfices, en publiant une infinité de planches, telles que Vénus embrassée par l'Amour, et Dieu bénissant la race d'Abraham. Au bas de ces estampes, le nom de Raphaël Sanzio était indiqué par ces initiales R. S., et celui de Marcantonio par M. F.

Notre artiste grava ensuite les médaillons circulaires que Raphaël avait peints dans le Vatican, c'est-à-dire la Philosophie, la Poésie, la Théologie et la Jurisprudence, puis le Mont Parnasse qui est dans la même salle; Anchise porté par Énée (4), dessin d'après lequel Raphaël avait l'intention de faire un petit tableau, et la Galathée placée sur un char tiré par des dauphins et entourée de tritons qui enlèvent une nymphe. Après avoir achevé ces ouvrages, Marcantonio reproduisit sur cuivre, toujours d'après Raphaël, Apollon tenant un instrument de musique, l'Amour offrant un rameau d'olivier à la Paix, les trois Vertus théologales, les quatre Vertus morales, le Christ avec les douze Apôtres, la Madone du tableau d'Araceli, la Vierge avec saint Jérôme, l'ange Raphaël et le jeune Tobie, que le Sanzio envoya à San-Domenico de Naples, la Vierge assise sur une chaise et embrassant l'enfant Jésus, une foule d'autres Madones tirées de différents tableaux, saint Jean-Baptiste assis dans le désert, et la sainte Cécile de l'église de San-Giovanni-in-Monte. Raphaël ayant terminé tous les cartons des tapisseries de la chapelle pontificale (5), Marcantonio

grava la Prédication de saint Paul, la Lapidation de saint Étienne, et la Guérison d'un aveugle. Grâce à la beauté des compositions de Raphaël et au savant burin de Marcantonio, on ne peut rien voir de mieux que ces estampes.

Marcantonio grava également, d'après Raphaël, une magnifique Descente de croix, et peu de temps après le Portement de croix de Palerme, et un Christ planant dans l'air au-dessus de la Vierge, de saint Jean-Baptiste, de sainte Catherine et de saint Paul apôtre. Ces planches étaient presque usées par le tirage lorsqu'elles furent dérobées par des Allemands, à l'époque du sac de Rome.

On doit en outre à Marcantonio les médaillons des douze empereurs de l'ancienne Rome, et les portraits du pape Clément, de l'empereur Charles-Quint, de Ferdinand, roi des Romains, et de l'Aretino. Le portrait de ce fameux poëte est le plus beau que Marcantonio ait jamais fait.

Raphaël envoya quelques-unes de ces estampes à Albert Durer, en Flandre. Albert loua beaucoup Marcantonio, et donna à son tour à Raphaël différentes gravures, et son propre portrait qui fut très-admiré.

La réputation de Marcantonio attira près de lui de nombreux élèves dont les plus habiles furent Marco de Ravenne et Agostino de Venise. Le premier signait ses planches des initiales de Raphaël, R. S., et le second de ces deux lettres: A. V. Ces deux artistes gravèrent plusieurs dessins de Raphaël, c'est-à-dire un Christ mort, étendu sur les

genoux de la Vierge accompagnée de saint Jean, de la Madeleine, de Nicodème et des saintes femmes, et un autre Christ mort, pareillement sur les genoux de la Vierge, laquelle lève les bras et les yeux au ciel.

Agostino fit ensuite une grande Nativité du Christ; des anges et le Père éternel occupent le haut de cette composition; autour de la cabane où repose l'Enfant divin, sont des vases de formes antiques et modernes. Agostino grava encore un loup s'avançant pour dévorer un dormeur couché dans un lit, puis il représenta Alexandre offrant la couronne royale à Roxane, environnée d'une troupe d'Amours dont les uns jouent avec les armes du héros.

Agostino et Marco gravèrent d'après Raphaël la Cène du Christ avec les Apôtres, l'Annonciation, et deux sujets des noces de Psyché. Du reste on peut dire, en un mot, que Marco et Agostino ont gravé entre eux deux presque tout ce que Raphaël a jamais peint ou dessiné. Comme il n'y avait presque aucun ouvrage de Raphaël qu'ils n'eussent reproduit, ils publièrent en dernier lieu les sujets que Jules Romain avait peints dans les Loges d'après les dessins du Sanzio.

Les premières estampes de Marco de Ravenne, signées M. R., et celles d'Agostino de Venise, signées A. V., ont été pour la plupart répétées par d'autres artistes. C'est ce qui arriva pour la Création du monde, la Création des animaux, le Sacrifice de Caïn et d'Abel, la Mort d'Abel, le Sacrifice

d'Abraham, l'Arche de Noé, le Déluge, la Sortie de l'arche, le Passage de la mer Rouge, Moïse apportant les lois du mont Sinaï, la Manne céleste, la Mort de Goliath, Salomon bâtissant le temple, le Jugement de Salomon, la Visite de la reine de Saba, la Nativité du Christ, la Résurrection, et la Descente du Saint-Esprit. Toutes ces estampes furent exécutées du vivant de Raphaël. Après la mort de cet illustre maître, Marco et Agostino s'étant séparés, le dernier grava pour Baccio Bandinelli, sculpteur florentin, des squelettes et ensuite une Cléopâtre. Encouragé par le succès qu'obtinrent ces ouvrages, Bandinelli dessina et fit graver le Massacre des Innocents, l'un des plus grands morceaux que l'on eût vu jusqu'alors (6).

Pendant ce temps, Marcantonio publia en petit format les douze Apôtres et plusieurs saints et saintes, afin que les pauvres peintres qui n'étaient pas forts dessinateurs pussent s'en aider dans leurs besoins. Il grava aussi un jeune homme nu retenant une grande bannière gonflée par le vent, et aux pieds duquel est un lion ; et, d'après un dessin de Raphaël, un saint Jérôme considérant une tête de mort. Il fit ensuite une Justice d'après les tapisseries de la chapelle, les trois Grâces d'après l'antique, l'Aurore montée sur un char tiré par deux chevaux bridés par les Heures, et enfin une Vierge gravissant les degrés du temple.

Jules Romain n'avait jamais voulu, par modestie, faire graver aucun de ses ouvrages du vivant de Raphaël, de peur que l'on ne crût qu'il songeait à

lutter contre lui ; mais lorsque ce divin maître fut mort, Jules chargea Marcantonio de reproduire par la gravure deux magnifiques combats de cavalerie, les histoires de Vénus, d'Apollon et de Hyacinthe, qu'il avait peintes dans la villa de Messer Baldassare Turini de Pescia, et les quatre sujets de la vie de la Madeleine, ainsi que les quatre Évangélistes de la voûte de la chapelle de la Trinità qui appartient aujourd'hui à Messer Agnolo Massimi.

Marcantonio grava encore, d'après l'antique, une superbe chasse au lion qui est maintenant dans la cour de San-Pietro, puis un des bas-reliefs de marbre de l'arc de Constantin, et plusieurs dessins que Raphaël avait préparés pour la décoration de la galerie et des loges du Vatican. Ces derniers morceaux furent plus tard gravés de nouveau par Tommaso Barlacchi, en même temps que les sujets des tapisseries du consistoire.

Jules Romain fit graver par Marcantonio vingt planches dont chacune représentait des hommes et des femmes dans les postures les plus obscènes, et était accompagnée d'un sonnet analogue à la scène, composé par l'Aretino, de sorte que je ne saurais décider si l'on était plus révolté par les dessins du peintre que par les vers du poëte. Cette indignité irrita vivement le pape Clément VII, qui n'aurait pas manqué de châtier rudement Jules Romain, si celui-ci n'eût été en sûreté à la cour de Mantoue. Ces dessins ayant été trouvés dans des endroits où on ne les aurait jamais soupçonnés, non-seulement on les prohiba, mais encore on saisit Marcantonio

et on le jeta en prison. Si le cardinal de Médicis et Baccio Bandinelli, lequel était alors au service du pape, n'eussent obtenu sa grâce, Marcantonio aurait probablement mal fini. N'est-ce pas en vérité un crime que d'employer les dons de Dieu à scandaliser le monde par des œuvres abominables ?

A sa sortie de prison, Marcantonio acheva pour Baccio Bandinelli le Martyre de saint Laurent qu'il avait commencé avant son arrestation. Il exécuta cette planche avec un soin incroyable. Tandis qu'il y travaillait, le Bandinelli alla dire au pape que notre artiste gâtait son ouvrage; mais cette injuste accusation tourna à la honte de son auteur. En effet, Marcantonio, instruit de ce qui s'était passé, termina sa planche à l'insu de Baccio, et montra au pape son estampe et le dessin original de son détracteur. Le pape reconnut que Marcantonio, loin d'avoir commis des erreurs, avait corrigé de lourdes balourdises du Bandinelli, et qu'il avait mieux opéré avec le burin que Baccio avec le crayon. Le pape ne lui épargna pas les éloges, et le vit depuis toujours avec plaisir. On croit même qu'il lui aurait fait du bien, si le sac de Rome ne l'en eût empêché. Cet épouvantable désastre réduisit Marcantonio presque à la mendicité. Après avoir échappé aux Espagnols en leur payant une forte rançon, il quitta Rome pour n'y jamais revenir. A dater de ce moment, il ne produisit plus que très-peu d'ouvrages. On doit conserver à Marcantonio un reconnaissant souvenir pour avoir ouvert à la gravure, en Italie, une large voie où les artistes purent marcher à l'aise, ainsi qu'on le verra plus bas.

A cette époque, Agostino de Venise, dont nous avons déjà parlé, se rendit à Florence dans l'espoir de s'associer avec Andrea del Sarto, qui, après Raphaël, était regardé comme l'un des meilleurs peintres de l'Italie. Andrea, ayant consenti à lui confier la gravure de ses ouvrages, lui dessina un Christ mort soutenu par trois anges ; mais il fut tellement mécontent du résultat, qu'il ne voulut pas laisser graver un seul de ses tableaux. Ce ne fut qu'après sa mort que l'on publia la Visitation de sainte Élisabeth et le saint Jean baptisant des fidèles, qu'il avait peints en clair-obscur à Florence pour la confrérie dello Scalzo (7).

Outre les travaux qu'il exécuta en compagnie d'Agostino, Marco de Ravenne grava aussi, en dehors de toute collaboration, de nombreuses planches que l'on reconnaît à sa marque et qui sont vraiment dignes de louanges.

Ces artistes ont eu d'habiles imitateurs, grâce auxquels les chefs-d'œuvre des maîtres ont été répandus dans tous les pays.

Ugo de Carpi, peintre médiocre, mais homme d'un génie subtil, découvrit la manière de graver en bois des estampes qui paraissaient coloriées en clair-obscur. Son procédé consistait à employer deux planches, dont l'une servait à marquer les contours et les ombres, et l'autre à appliquer la couleur. Les lumières étaient obtenues au moyen du blanc du papier que les tailles laissaient intact. Ugo exécuta de cette facon, d'après un dessin de Raphaël, une Sibylle assise et lisant, à la lueur d'une torche tenue par un enfant.

Encouragé par le succès, Ugo imagina de faire des estampes avec trois planches : la première produisait les ombres, la seconde les demi-teintes, et la troisième les lumières. Ugo, ayant réussi dans son nouvel essai, grava Énée portant son père Anchise pour le sauver de l'embrasement de Troie, une Déposition de croix, et l'histoire de Simon le magicien dessinée par Raphaël pour les tapisseries de la chapelle. Il publia également la Mort de Goliath et la Fuite des Philistins, d'après un dessin de Raphaël, destiné à la décoration des loges du Vatican. Ugo fit encore une foule d'estampes en clair-obscur, parmi lesquelles nous nous bornerons à citer celle qui représente Vénus jouant avec des amours.

Nous avons dit plus haut que Ugo était peintre. L'autel del Volto-Santo, à Rome, possède de lui un tableau à l'huile qu'il peignit sans se servir de pinceau, partie avec ses doigts, partie avec des outils bizarres. Un matin que j'assistais à la messe avec Michel-Ange devant l'autel del Volto-Santo, je lus au bas du tableau d'Ugo qu'il avait été peint sans pinceau. Je montrai en riant cette inscription à Michel-Ange, qui me répondit : « Il aurait mieux valu « qu'il se fût servi de pinceaux et qu'il eût fait quel- « que chose de moins mauvais. »

L'invention de la gravure en clair-obscur, dont Ugo est l'auteur, eut de nombreux imitateurs qui exécutèrent en ce genre quantité de magnifiques morceaux. Ainsi Baldassare Peruzzi, de Sienne, publia une admirable estampe qui représente Hercule

chassant du mont Parnasse l'Avarice chargée de vases d'or et d'argent. Francesco Mazzuoli, de Parme, grava de son côté un Diogène qui est supérieur à tout ce qui est jamais sorti des mains d'Ugo (8). Mazzuoli, ayant enseigné à Antonio da Trento la manière de graver avec trois planches, lui fit faire le Martyre de saint Pierre et de saint Paul; il exécuta ensuite avec deux planches seulement la sibylle Tiburtine montrant à l'empereur Octavien la Vierge et l'enfant Jésus, puis un Homme nu, vu de dos, et enfin une Vierge et une multitude d'autres pièces qui furent imprimées après sa mort par Iannicolo de Vicence. Mais les plus belles estampes en clair-obscur sont dues à Domenico Beccafumi de Sienne, comme nous le disons dans la vie de cet artiste.

On ne saurait encore trop louer l'invention de la gravure à l'eau-forte, qui, si elle ne donne pas des résultats aussi nets que le burin, permet de travailler avec plus de facilité et de rapidité. Voici comment on opère : on étend sur une planche de cuivre une couche de cire, de vernis ou de couleur à l'huile, sur laquelle on dessine avec une pointe en fer très-fine; puis on jette sur la planche de l'eau-forte, qui creuse le cuivre dans les endroits où il est à découvert, de façon que l'on n'a plus ensuite qu'à imprimer. Francesco Mazzuoli grava ainsi une foule de petits sujets très-gracieux, et entre autres une Nativité de Jésus, les Maries pleurant le Christ mort, et l'une des tapisseries de la chapelle dessinées par Raphaël.

A ces maîtres succédèrent Batista, peintre de

Vicence, auteur de cinquante paysages variés ; Battista del Moro, de Vérone (9), et Jérôme Cock, lequel grava en Flandre les Arts libéraux, et à Rome la Visitation, peinte dans l'église de la Pace par Fra Sebastiano, de Venise, et une autre Visitation laissée dans l'oratoire de la Misericordia par Francesco Salviati.

Mais revenons à la gravure au burin. Après que Marcantonio eut publié toutes les planches que nous avons mentionnées plus haut, le Rosso étant allé à Rome, le Baviera lui persuada de faire graver quelques-uns de ses ouvrages. Le Rosso donna alors à Gian Jacopo del Caraglio, de Vérone, qui avait une très-bonne main et cherchait à imiter Marcantonio, un Personnage tenant une tête de mort et assis sur un serpent à côté d'un cygne. L'estampe du Caraglio fut si belle, que le Rosso n'hésita pas à confier au burin de cet artiste le Combat d'Hercule avec l'hydre, le Combat avec Cerbère, la Mort de Cacus, la Défaite d'Achéloüs transformé en taureau, le Combat des Centaures et l'Enlèvement de Déjanire. L'habileté avec laquelle Jacopo s'acquitta de cette tâche engagea le Rosso à le charger de représenter l'Histoire des Piérides, qui, ayant osé défier les Muses et disputer avec elles le prix de la voix, furent changées en pies. Caraglio grava, en outre, d'après des dessins que le Baviera avait commandés au Rosso pour un livre, vingt Divinités placées dans des niches avec leurs attributs, et bientôt après il eut à reproduire leurs métamorphoses; mais le Rosso, ayant eu quelques démêlés avec le Baviera, n'exécuta que deux

de ces derniers sujets : dix autres furent dessinés par Perino del Vaga. Les estampes qu'en fit Caraglio ont toujours été d'un haut prix. Il commença ensuite, pour le Rosso, un Enlèvement des Sabines, qui aurait été très-beau si le sac de Rome n'en eût arrêté l'achèvement. Néanmoins, cette planche fut publiée plus tard; malheureusement, elle a été terminée par un ignorant qui l'a gâtée.

Pour Francesco Mazzuoli, de Parme, le Caraglio grava une Madone et plusieurs autres morceaux, et pour Titien une magnifique Nativité.

Après avoir fait bon nombre d'estampes, Caraglio se mit à graver des camées et des cristaux avec un tel succès, qu'il vint à mépriser son premier métier, au point de ne vouloir plus s'occuper que de joyaux, de gravure en creux et d'architecture. Il s'attacha au service du roi de Pologne, dont les libéralités lui ont fourni les moyens de passer tranquillement sa vieillesse dans sa patrie, au milieu de ses disciples et de ses amis.

Lambert Suave (10), autre excellent graveur sur cuivre, a publié le Christ et les douze Apôtres en treize feuilles d'une finesse de burin qui approche de la perfection. S'il eût été meilleur dessinateur, il aurait obtenu des résultats merveilleux, comme il est facile de s'en convaincre en examinant son saint Paul qui écrit, et sa Résurrection de Lazare. Dans cette dernière composition, on admire surtout la caverne où est enseveli Lazare, et la manière dont divers personnages sont éclairés.

Gio. Battista de Mantoue, élève de Jules Romain,

a montré aussi beaucoup de talent comme graveur. Parmi ses productions, nous citerons une Vierge portant l'Enfant Jésus, quelques Têtes coiffées de casques antiques, un Capitaine à pied, un Capitaine à cheval, Mars couvert de ses armes et assis sur un lit, pendant que Vénus regarde un Amour qu'elle allaite, et enfin l'Incendie de Troie, pièce aussi remarquable par la richesse de l'invention que par la grâce et la correction du dessin. Ces planches, et beaucoup d'autres du même auteur, sont signées de ces lettres : I. B. M.

Enea Vico, de Parme, ne fut inférieur à aucun des maîtres que nous venons de mentionner. Il grava sur cuivre, d'après le Rosso, l'Enlèvement d'Hélène, et Vulcain dans sa forge, entouré d'Amours qui fabriquent des flèches au milieu des Cyclopes; d'après Titien, une Annonciation; d'après Michel-Ange, une Léda, et la Judith de la Chapelle; et d'après Baccio Bandinelli, le portrait du jeune duc Cosme de Médicis, le portrait de Baccio lui-même, et la Dispute de Cupidon et d'Apollon en présence de tous les Dieux. Enea aurait encore beaucoup travaillé pour le Bandinelli, si celui-ci eût voulu le rétribuer dignement de ses peines.

Enea acquit une grande renommée en exécutant la Conversion de saint Paul pour l'excellent peintre Francesco Salviati, qui fut aidé dans cette entreprise par la libéralité du duc Cosme. Enea fit ensuite le portrait du seigneur Jean de Médicis, dans un encadrement plein de figures, et le portrait de l'empereur Charles-Quint environné de trophées. Sa

Majesté récompensa largement Enea, qui, bientôt après, publia une autre belle estampe représentant une victoire remportée par l'Empereur.

Pour le Doni, il exécuta, en forme de médaillons, les portraits d'Henri, roi de France, du cardinal Bembo, de Messer Lodovico Ariosto, du Florentin Gello, de Messer Lodovico Domenichi, de la signora Laura Terracina, de Messer Cipriano Morosino, et du Doni.

Pour l'habile miniaturiste Don Giulio Clovio, il grava un Combat de saint George contre le Serpent. Cet ouvrage, qu'il faut ranger parmi ses premiers essais, n'en est pas moins savamment buriné.

Désireux d'aborder des travaux plus importants, Enea se livra à l'étude des monuments de l'antiquité et surtout des médailles, dont il publia un livre où l'on trouve les véritables effigies d'une foule d'empereurs et d'impératrices, avec des inscriptions et des revers de tout genre, propres à jeter une vive lumière sur l'histoire. Enea rendit ainsi un éminent service dont il est juste de lui savoir gré, loin de le critiquer amèrement comme on l'a fait à grand tort. En effet, si une œuvre utile et belle renferme de légères erreurs, ne doit-on pas les excuser? Aristote, Platon et les hommes les plus doctes n'ont-ils pas aussi commis de ces erreurs bien excusables qui, la plupart du temps, sont le fruit de renseignements trompeurs, d'une crédulité trop facile ou d'un sentiment en quelque chose raisonnable, particulier à l'auteur et en opposition à l'opinion générale.

Enea dessina encore une curieuse série de cin-

quante costumes d'hommes et de femmes, de paysans et de citadins, empruntés à l'Italie, à la France, à l'Espagne, au Portugal, à l'Angleterre, à la Flandre et à d'autres pays.

On lui doit aussi un arbre de tous les empereurs, de même que l'arbre généalogique des marquis et des ducs de la maison d'Est qu'il fit pour Alphonse II, duc de Ferrare, auprès duquel il est aujourd'hui en haute faveur.

Par ces travaux, Enea Vico méritait bien, à coup sûr, d'être mentionné avec distinction parmi les artistes de talent.

La gravure au burin a été cultivée par beaucoup d'autres maîtres qui, sans avoir égalé ceux dont nous nous sommes occupé jusqu'à présent, ont néanmoins puissamment contribué par leurs estampes à faire connaître les ouvrages des peintres fameux aux ultramontains et aux personnes qui ne pouvaient se transporter dans les villes où se trouvaient les originaux. Bien que la plupart de ces estampes soient mal venues, à cause de l'avidité des imprimeurs, qui songeaient plus à l'argent qu'à l'honneur, il y en a quelques-unes cependant qui sont dignes d'éloges, comme, par exemple, le Jugement dernier de Michel-Ange Buonarroti, gravé par Giorgio de Mantoue; le Crucifiement de saint Pierre, et la Conversion de saint Paul, gravés d'après les peintures de la chapelle Pauline, par Giovan-Battista de' Cavalieri, auquel on doit également la Méditation de saint Jean-Baptiste, la Descente de croix de Daniele Ricciarelli de Volterra, une

Vierge environnée d'anges, et une infinité d'autres pièces.

Différents artistes ont gravé, pour le compte d'Antonio Lanferri, quantité de morceaux d'après Michel-Ange. Antonio Lanferri a publié le Phaéton, le Titus, le Ganymède, les Tireurs d'arc, la Bacchanale, le Songe, la Piété et le Crucifix, exécutés par Michel-Ange pour la marquise de Pescara, et de plus les quatre Prophètes de la chapelle, et une foule d'autres sujets gravés et tirés si horriblement que je juge à propos de taire les noms des graveurs et des imprimeurs. Si je nomme Antonio Lanferri et Tommaso Barlacchi, c'est qu'ils ont employé bon nombre de jeunes gens à graver des grotesques, des temples antiques, des corniches, des bases, des chapiteaux et divers fragments d'architecture avec leurs mesures.

Ces pitoyables ouvrages indignèrent Sebastiano Serlio de Bologne, qui grava alors en bois et sur cuivre deux livres d'architecture dédiés à Henri, roi de France, et où l'on remarque, entre autres choses, trente portes d'un goût irrégulier et capricieux, accompagnées de vingt autres d'un style sage et pur.

Antonio Labacco publia aussi toutes les plus belles constructions antiques de Rome, avec leurs mesures finement et habilement gravées par..... de Pérouse (11).

Jacopo Barozzio da Vignola ne s'est pas moins distingué en mettant au jour un livre orné de gravures sur cuivre, où il explique clairement les principes des proportions des cinq ordres. Ce livre, par

son utilité, a mérité à son auteur la reconnaissance des artistes qui doivent payer le même tribut à Jean Cousin de Paris pour ses gravures et ses traités d'architecture.

A Rome, Niccolò Beatricetto de Lorraine a gravé au burin, avec talent, deux combats de cavalerie, divers animaux d'une rare beauté, et, d'après le dessin du peintre Girolamo Mosciano (12) de Brescia, le Christ ressuscitant la fille de la veuve. Beatricetto a en outre gravé une Annonciation dessinée par Michel-Ange, et la Barque exécutée en mosaïque sous le portique de Saint-Pierre par Giotto (13).

De Venise sont venues pareillement de nombreuses et magnifiques gravures en bois et sur cuivre. Parmi les premières nous citerons des paysages, une Nativité du Christ, un saint Jérôme et un saint François du Titien; parmi les secondes, le Tantale, l'Adonis, et en un mot toutes les estampes exécutées par Giulio Bonasone de Bologne, d'après les dessins de Raphaël, de Jules Romain, de Parmesan et des meilleurs maîtres.

Battista Franco, Vénitien, a gravé partie au burin, partie à l'eau forte, d'après différents peintres, la Nativité du Christ, l'Adoration des Mages, la Prédication de saint Pierre, et maints sujets tirés des Actes des Apôtres et de l'Ancien Testament.

La gravure est aujourd'hui tellement en vogue, que les marchands ont continuellement à leurs gages des artistes qui dessinent et gravent ce qui se fait de beau. C'est ainsi que nous avons vu arriver

de France tout ce qu'on avait pu trouver de la main du Rosso, comme les Sabines traversant un fleuve, quelques mascarons semblables aux Parques, une Annonciation, une Danse de deux femmes, et le roi François Ier entrant dans le temple de Jupiter, et laissant derrière lui l'Ignorance et les Vices. Ces estampes furent gravées sur cuivre par René Boivin, du vivant du Rosso. Lorsque ce maître fut mort, on reproduisit un bien plus grand nombre encore de ses ouvrages, tels que l'histoire complète d'Ulysse, et, pour ne pas citer autre chose, des vases, des candélabres, des salières et une infinité de pièces d'argenterie qui avaient été exécutées d'après ses dessins.

Luca Penni a publié deux Satyres qui donnent à boire à un Bacchus, une Léda qui enlève les flèches de Cupidon, une Suzanne au bain, et beaucoup d'autres estampes d'après ses propres dessins et d'après ceux de Francesco Primaticcio, de Bologne, aujourd'hui abbé de Saint-Martin, en France. Parmi les sujets que Luca Penni emprunta au Primaticcio, nous citerons le Jugement de Pâris, le Sacrifice d'Abraham, une Vierge, le Mariage mystique de sainte Catherine, Jupiter métamorphosant Calisto en ourse, le Conseil des Dieux, et Pénélope travaillant avec ses femmes. Grâce à ces estampes, qui pour la plupart sont burinées sur bois, on est arrivé à graver les plus petites figures avec une finesse qu'on ne saurait surpasser. Quel est celui qui pourrait voir sans étonnement les ouvrages de Francesco Marcolini de Forli? Nous nous bornons à mentionner son *Giardino de' Pensieri*. Ce livre,

au commencement duquel il plaça son portrait, dessiné par Giuseppe Porta de Castelnuovo della Garfagnana (14), renferme de ravissantes fantaisies, telles que la Destinée, l'Envie, la Calamité, la Timidité. On ne peut aussi qu'admirer les figures dont l'imprimeur Gabriel Giolito orna ses éditions de l'*Orlando Furioso*, et les onze morceaux anatomiques dessinés pour Vesale par le Flamand Jean de Calcar (15), et ensuite réduits à de moindres proportions et gravées sur cuivre par Valverda, qui écrivit sur l'anatomie après Vesale.

Parmi les nombreuses estampes publiées par les Flamands depuis dix ans, on admire particulièrement celles qui renferment les Israélites frappés de mort par les Serpents, et trente-deux sujets de l'histoire de l'Amour et de Psyché. Elles ont été exécutées d'après les dessins d'un peintre nommé Michel, qui a travaillé pendant plusieurs années à Rome dans deux chapelles de l'église des Allemands.

Jerôme Cock, autre Flamand, a gravé, d'après un dessin de l'invention de Martin Hemskerk, Dalila coupant les cheveux de Samson, non loin duquel on aperçoit les Philistins écrasés sous les décombres de leur temple. Jérôme Cock a représenté en trois feuilles la Création d'Adam et d'Ève, leur Désobéissance et leur Expulsion du Paradis; puis, en quatre feuilles, le Démon peignant dans le cœur de l'Homme l'Avarice, l'Ambition et d'autres vices. On voit encore, de la main du même artiste, vingt-sept sujets tirés de l'Ancien Testa-

ment, à commencer de l'Expulsion d'Adam du Paradis terrestre. Le dessin hardi et vigoureux de ces estampes se rapproche beaucoup de la manière italienne. Jérôme grava ensuite l'histoire de Suzanne en six médaillons, et vingt-trois sujets de l'Ancien Testament : six de ces sujets appartiennent à l'histoire de David, huit à celle de Salomon, quatre à celle de Balaam, et cinq à celle de Judith et de Suzanne. Il publia aussi vingt-neuf sujets du Nouveau Testament, qui partent de l'Annonciation de la Vierge et comprennent toute la Passion du Christ. Jérôme Cock fit en outre, d'après Martin Hemskerk, les sept Œuvres de miséricorde, l'Histoire de Lazare, la Parabole du Samaritain en quatre feuilles, et la Parabole des Talents également en quatre feuilles.

Liè Frynch exécuta dix morceaux de la Vie et de la mort de saint Jean-Baptiste en concurrence de Jérôme Cock ; mais, pendant ce temps, celui-ci grava les douze Tribus en autant de feuilles, où il figura Ruben avec un pourceau, pour désigner la luxure, Siméon avec une épée, pour rappeler l'homicide, et enfin les chefs de toutes les tribus avec les symboles de leurs caractères.

Jérôme Cock burina ensuite plus finement en douze feuilles l'histoire de David depuis son sacre par Samuel jusqu'à son entrevue avec Saül, et en six feuilles les Amours incestueux d'Amnon et de sa sœur Thamar. Peu de temps après, il publia dix sujets de l'Histoire de Job, cinq sujets tirés des Proverbes de Salomon, l'Histoire des Mages, la

Parabole de la Robe nuptiale en six feuilles, six sujets des Actes des Apôtres, et huit feuilles contenant six Femmes de l'Ancien Testament : Jaël, Ruth, Abigaïl, Judith, Esther et Suzanne, et deux du Nouveau Testament : la Vierge Marie, mère du Christ, et Marie Madeleine.

Vers la même époque, Jérôme Cock grava les Triomphes de la Patience.

Le premier représente la Patience montée sur un char, et tenant un étendard sur lequel est une rose entourée d'épines.

Dans le second Triomphe, on voit un Cœur ardent frappé par trois marteaux : le char est traîné par le Désir, dont les épaules sont garnies d'ailes, et par l'Espérance, qui porte une ancre. Derrière le char marche captive la Fortune, avec sa roue brisée.

Le troisième Triomphe montre le Christ armé de l'étendard de la Croix. Deux agneaux traînent le char, accompagné de quatre captifs, savoir : le Démon, le Monde ou la Chair, le Péché et la Mort.

Isaac nu, monté sur un chameau, et tenant une bannière couverte de chaînes, tel est le sujet du quatrième Triomphe. Derrière Isaac, on aperçoit le bélier, l'autel et le couteau du sacrifice.

Dans le cinquième Triomphe, Joseph, monté sur un bœuf couronné d'épis et de fruits, tient un étendard orné d'une ruche d'abeilles, et est suivi de la Colère et de l'Envie, occupées à dévorer un cœur.

Dans le sixième Triomphe, on reconnaît David monté sur un lion, et tenant une harpe et un éten-

dard où est figuré un frein. Derrière David s'avancent Saül et Séméi.

Le septième Triomphe est celui de Tobie, dont la monture est un âne. Sur son étendard est une fontaine. Derrière Tobie sont la Pauvreté et la Cécité enchaînées.

Dans le dernier Triomphe, saint Étienne, protomartyr, est porté par un éléphant. Sur son étendard est représentée la Charité. Les captifs qui le suivent sont ses bourreaux et ses persécuteurs.

Toutes ces ingénieuses fantaisies ont été gravées par Jérôme Cock, dont la main était aussi ferme que hardie.

Il burina encore avec talent la Fraude et l'Avarice, une belle Bacchanale avec des enfants qui dansent, et Moïse passant la mer Rouge, d'après la peinture que le Florentin Agnolo Bronzino avait laissée dans la chapelle du palais du duc de Florence.

A cette époque, Giorgio de Mantoue exécuta, en concurrence de notre artiste, une magnifique Nativité du Christ, d'après le dessin du Bronzino.

A peu de temps de là, Jérôme Cock grava douze planches contenant des victoires, des batailles et des faits d'armes de l'empereur Charles-Quint. Il entreprit ce travail pour le compte de l'auteur des dessins de ces estampes.

Il publia ensuite vingt feuilles de divers édifices pour le Verese, peintre et perspectiviste habile, une Barque pleine de démons fantastiques pour Jérôme Bos, et l'Histoire d'un Alchimiste qui jette tout

son avoir au vent, et est réduit à aller à l'hôpital avec sa femme et ses enfants. Cette dernière composition lui fut dessinée par un peintre qui le chargea de graver les sept Péchés mortels sous la forme de démons grotesques, le Jugement universel, un Vieillard tenant une lanterne et cherchant en vain le repos parmi les choses du monde, un grand Poisson dévorant du fretin, un Carnaval godaillant avec ses amis et chassant le Carême, le Carnaval chassé à son tour par le Carême, et enfin une foule de capricieuses inventions dont l'énumération serait trop longue.

Beaucoup d'autres Flamands ont imité la manière d'Albert Durer avec un soin extraordinaire, comme on le voit dans leurs estampes, et particulièrement dans celles d'Albert Aldegraf, auteur de la Création d'Adam, de l'Histoire d'Abraham et de Loth, et de celle de Suzanne. Chacune de ces histoires est divisée en quatre feuilles.

G. P. (16) a gravé en sept petits médaillons circulaires les sept Œuvres de miséricorde, et de plus huit sujets empruntés au livre des Rois, le supplice de Régulus, et une Artémise d'une rare beauté.

I. B. (17) a fait quatre Évangélistes si petits, qu'il est presque impossible de concevoir comment il a pu y réussir. On lui doit en outre cinq planches, dont la première représente une Vierge, la seconde Adam, la troisième un Paysan, la quatrième un Évêque, et la cinquième un Cardinal : chacun de ces personnages est conduit au tombeau par la Mort. I. B. a publié encore quelques estampes, dont les

unes renferment quelques Satyres, et les autres des Allemands se divertissant avec leurs femmes.

Mentionnons aussi quatre Évangélistes gravés avec soin par. . . . . , non moins beaux que les douze sujets de l'Histoire de l'Enfant prodigue burinés par M.

Dernièrement le fameux peintre Frank Floris (18) a fait quantité de dessins, dont Jérôme Cock a gravé la plupart, comme les travaux d'Hercule, en dix feuilles, l'Histoire de la vie humaine, le combat des Horaces et des Curiaces, le Jugement de Salomon, le combat livré par les Pygmées à Hercule, la Mort d'Abel et le Sacrifice d'Abraham.

Nous passons sous silence tant d'autres estampes, que l'on ne peut vraiment se défendre d'un profond étonnement lorsque l'on songe à tout ce qui a été fait sur cuivre et sur bois.

Enfin qu'il nous suffise de citer les portraits de notre livre, dessinés par Giorgio Vasari et ses élèves, et gravés par maestro Cristofano Coriolano, lequel ne cesse de produire à Venise des ouvrages dignes de mémoire.

Si, grâce aux estampes, les ultramontains ont connu les peintures de l'Italie, et si les Italiens ont connu celles des pays étrangers, ils en sont redevables principalement à Marcantonio, qui, comme nous l'avons déjà dit, a grandement aidé aux progrès de la gravure, et n'a encore été surpassé par personne, bien que certains artistes, peu nombreux d'ailleurs, l'aient égalé en quelques points.

Marcantonio mourut à Bologne peu de temps

après son départ de Rome. Nous avons de sa main, dans notre collection, plusieurs anges dessinés à la plume, et de beaux dessins copiés sur les peintures laissées par Raphaël au Vatican, et dans l'une desquelles ce divin maître introduisit le portrait de Marcantonio sous la figure d'un des estafiers qui portent le pape Jules II.

Nous terminerons ici cette notice que nous n'avons pas cru devoir abréger davantage, afin de satisfaire et les artistes et les amateurs.

Un grand nombre d'auteurs superficiels ont écrit, en se copiant les uns les autres, et sur la foi du Vasari, que l'art de la gravure avait été inventé au milieu du xve siècle. Cette assertion renferme une erreur manifeste, qui provient soit de l'impropriété des termes, soit de l'ignorance des faits les mieux constatés. En effet, si l'on veut dire, en toute rigueur et d'une manière absolue, que l'on commença seulement à graver vers 1500, que deviennent tous les témoignages irréfragables qui prouvent que les origines de l'art du graveur se perdent dans la nuit des temps?

Les Égyptiens, les Phéniciens, avant les Grecs et les Romains, gravaient toutes sortes de symboles et de figures, non-seulement sur les matières maintenant assez généralement étrangères à l'exercice des graveurs modernes, mais encore sur tous les mé-

taux en usage aujourd'hui, et par des procédés analogues ou identiques.

Les graveurs romains (*crustarii*) niellaient dans des travaux de burin qui eussent donné épreuve sous nos presses. Leurs ouvrages étaient populaires, et employés à une foule d'objets de luxe et de pure utilité.

L'époque chrétienne reçut l'art de la gravure dans l'état où elle trouva toutes les autres applications de l'industrie humaine, et elle lui accorda des encouragements tout à fait particuliers.

Depuis les premiers temps du christianisme jusqu'à la fin du XVIe siècle, les travaux de gravure furent exécutés par des orfévres, qui étaient à la fois dessinateurs, sculpteurs, ciseleurs, graveurs et modeleurs. Ces ouvriers gravaient, pour les nieller, les plaques d'argent ou d'or qui se plaçaient sur les couvertures des Évangiles, sur les calices, les reliquaires, les armes, et une multitude d'objets se prêtant à recevoir ce genre d'ornementation. Dans les plus anciens livres, tous leurs procédés sont désignés de la manière la plus formelle, et dans les histoires et romans des époques les plus reculées du moyen-âge, il est partout parlé des vases, des épées, des évangéliaires, des casques et des étriers « noellez, noïelez, » etc. On y figurait, suivant les convenances diverses, toutes sortes d'arabesques, de chiffres, d'emblèmes, de personnages et d'actions.

On gravait avec les mêmes procédés, les mêmes outils, avant l'opération finale du niellage, qui, de nos jours, a été suffisamment remise en lumière, et

même pratiquée avec beaucoup de succès : inutile donc de nous arrêter à la décrire. Du reste, on la trouvera parfaitement expliquée dans les savants ouvrages de Benvenuto Cellini, de Zani et de M. Duchesne.

En résumé, il est de toute certitude que l'invention de la gravure remonte très-haut, et qu'elle ne doit nullement être attribuée au xve siècle.

Maintenant, si, lorsqu'on affirme que cette invention date de cette époque, on veut simplement établir qu'alors seulement on songea à une application heureuse, à l'utilité la plus grande même de la gravure, en tirant des épreuves sur le papier; c'est une autre affaire, et il faut prendre garde à la justesse des termes qu'on emploie : c'est parce qu'on ne l'a pas fait, que beaucoup d'auteurs, étrangers à l'histoire des arts et à la succession des différentes techniques, ont commis les plus imperturbables et les plus flagrantes erreurs.

La propagation immense des trois arts jumeaux de la xilographie, de la chalcographie et de la typographie, constituent le même fait, répondent aux mêmes révolutions de l'esprit humain, satisfont aux mêmes tendances et aux mêmes besoins.

Ces trois grandes méthodes de reproduction, si ingénieuses qu'elles semblent, si gigantesques qu'aient été les conséquences de leur adoption, ne doivent pas légèrement faire croire que les temps anciens n'avaient pas à leur offrir toutes les ressources matérielles et toutes les données techniques sur lesquelles elles sont fondées. S'il est certain que

les ouvriers anciens n'ont tiré aucun tribut notable de ces trois méthodes, il est absurde, il nous semble, en y réfléchissant, d'admettre qu'en fait et en rigueur ces ouvriers n'aient jamais gravé, moulé, imprimé et contrépreuvé. Les phénomènes du moulage et de la pression leur étaient sans contredit familiers; et par le seul examen des matières et des outils qu'ils employaient, par la connaissance des circonstances dans lesquelles leurs opérations quotidiennes se fournissaient, on ne peut pas admettre qu'ils n'aient presque journellement été mis à portée de connaître les résultats dont il est ici question. C'est donc moins de ces résultats en eux-mêmes que de l'idée de les étendre et de les appliquer à un ordre plus vaste de besoins et de satisfactions qu'il faut tenir compte et faire bruit. On aurait tort si l'on pensait qu'il soit sans utilité, dans l'histoire des arts, de se livrer aux distinctions sur lequelles nous appuyons ici. Faute de les faire, on tombe dans bien d'autres minuties, que toute entente large des travaux et des progrès de l'esprit humain repousse comme trop étroites et trop indignes. N'a-t-on pas été, par exemple, entre cent autres imaginations de la même force, jusqu'à disserter, dans de longs ouvrages, pour prouver que le bienfait de l'imprimerie était une conséquence immédiate de l'invention du papier de lin, comme si l'invention de toutes sortes de papiers n'appartenait pas aux âges les plus reculés; comme si toutes sortes de peaux, de parchemins, d'étoffes, ne se fussent pas aussi bien prêtés à ce que l'idée d'impri-

mer pût venir. Certes, une telle idée, et le désir de l'exploiter, ne dépendent pas de causes aussi infimes, et l'esprit de vaine analyse et de paradoxes curieux qui sans cesse corrompt les saines notions, en voulant faire engendrer aux plus petites insinuations les plus vastes influences, est un détestable esprit, avec lequel on n'arrive jamais à rien ordonner.

Les grands systèmes mécaniques de reproduction et de propagation des travaux de la pensée et de l'industrie, qui ont changé la face du monde au xve siècle, ont leurs vraies racines dans la moralité et l'enthousiasme de cette époque. Les esprits voulaient s'affranchir, les cœurs étaient pleins de zèle, et les grands hommes qui, dans toute l'Europe, se donnaient la main pour le grand œuvre de la diffusion des jouissances et des lumières, partout, forts de leur vénération pour la science ancienne, cherchèrent à l'utiliser encore plus qu'à l'accroître : parti modeste et fécond, que l'on fera toujours bien de suivre; parce que les choses qui le suggèrent, saintes de leur nature, n'égarent et ne dépravent jamais. Maintenant, quand nous n'affichons pas effrontément notre priorité, et quand nous ne préconisons pas nos prétendues découvertes, nous cherchons des dates et des inventeurs. Où donc voit-on, dans les confidences des travailleurs du xve siècle, cette curiosité puérile, et ces aigres disputes et ces impudentes infatuations? Ces puissants prédécesseurs dans toute connaissance, qui, sans contredit, ont beaucoup inventé, s'expliquaient si peu sur leur apport personnel, que les discussions

dans lesquelles la critique actuelle s'engage à cet égard sont sans solution possible comme sans objet sérieux.

Les ouvriers qui cultivaient alors les trois arts et les différentes branches d'activité qui s'y rattachent, fournirent une grande part dans le succès des applications nouvelles dont ce grand siècle était en quête. Aboutissant de tous côtés à quelques points des sciences en apparence les plus étrangères à leurs études, ils leur offrirent une foule d'indications importantes, issues de l'habitude où l'on était de chercher à relier et à utiliser toutes les pratiques et toutes les observations.

On ne sait pas précisément à quelle époque, dans quelle ville et par quel ouvrier l'impression sur papier des planches gravées a eu lieu la première fois; les opinions sont fort partagées à cet égard. Des historiens très-savants ont nié que l'impression des gravures sur métal ait été *inventée* à Florence par Maso Finiguerra, puisque, d'après leurs nombreuses recherches, on imprimait déjà en Allemagne vers 1450. Samuel Palmer [1] nous assure qu'un certain André Murano, qui gravait au burin sur des planches de métal dès 1412, en tirait des épreuves sur papier. Sandrart [2] a produit une petite estampe d'un auteur apocryphe, sur laquelle il a cru lire la date de 1411. Cependant le conseiller Meermann et le baron Heinecke s'accordent à les réfuter. Le premier de ces deux écrivains, dans son

[1] Voyez Palmer's *History of printing*.

[2] Voyez Sandrart, *Académie de peinture*.

magnifique ouvrage imprimé à Leipzig [1], est tenté de placer l'époque de cette *invention* au moins vers l'année 1440. M. de Murr [2] cite quelques estampes d'auteurs inconnus avec la date de l'année 1440. Bartsch, dans son *Peintre graveur*, en mentionne beaucoup d'autres, sur lesquelles on lit les initiales gothiques E. S. et les dates de 1465, 1466 et 1467. Ce maître E. S., appelé ordinairement le *graveur de* 1466, est un contemporain de Maso Finiguerra; son dessin est loin de la correction et du style de celui de l'orfévre florentin; néanmoins il intéresse par un grand caractère d'originalité naïve que fait ressortir encore davantage une manière de graver toute personnelle. Ses estampes les plus belles et les plus rares sont les deux Marie d'Einsiedlen, ainsi appelées à cause de leurs inscriptions. Ces légendes établissent que l'auteur était Allemand et vivait probablement en Suisse; mais elles laissent ignorer son nom que personne n'a encore pu découvrir. Le grand nombre de morceaux attribués à ce maître, l'habileté avec laquelle ils sont exécutés, font supposer une longue pratique et croire qu'il n'a pas été sans concurrents et sans prédécesseurs en Allemagne. Cette circonstance paraît confirmer l'opinion du baron de Heinecke qui pense que, dans le même temps et sans le secours les uns des autres, les Allemands et les Italiens trouvèrent cette industrie nouvelle. En effet, un procédé conforme de

[1] Voyez *Idée générale d'une collection complète d'estampes*, par Meerman, 1771.

[2] De Murr, *Journal pour servir à l'histoire de l'art*.

tous points aux besoins et aux recherches des artistes du xve siècle, tel que l'impression de la gravure, n'a-t-il pas pu, nous dirons même, n'a-t-il pas dû être aperçu simultanément par les hommes de génie qui étaient à la tête de ces deux fortes écoles?

Toutefois ceux qui trouveraient cette conjecture trop vague, pourraient se ranger à l'avis de deux écrivains célèbres, l'abbé Lanzi et Bartsch, qui croient que les Italiens ont inventé l'impression des gravures en cuivre, mais que cette invention se perfectionna bientôt en Allemagne, parce que la presse et l'encre à imprimer y étaient déjà connues. Les maîtres allemands purent ajouter au mécanisme de l'art ces moyens d'amélioration que l'Italie ignorait encore. Lanzi pense que l'impression des gravures en bois fit naître l'idée de l'impression des gravures en cuivre. M. Duchesne, dans son *Traité des nielles*, n'admet pas une si étroite corrélation entre des travaux qui lui paraissent si dissemblables. Le graveur sur bois obtient son dessin en relief, et le graveur sur cuivre en creux. Cette distinction indiquée par M. Duchesne est positive, mais n'établit pas suffisamment, suivant nous, que le tirage des épreuves ait dû se chercher par des moyens opposés, et qu'une même manière d'imprimer n'ait pas pu convenir à ces deux genres de gravures. Ainsi, par exemple, n'arrive-t-il pas journellement encore que, dans leurs essais, le graveur sur bois et le graveur sur cuivre tirent épreuve ou fragment d'épreuve en frottant par derrière le papier appliqué sur leur travail encré, par la même méthode, et avec

un corps pareil ou analogue, soit le doigt, soit une spatule, soit le manche de quelque outil?

M. Duchesne croit en outre que Lanzi et son éditeur Lazzara n'ont rien compris à la partie mécanique de l'art de nieller ; mais cet éminent connaisseur ne s'accorde pas moins avec eux pour regarder Maso Finiguerra comme le premier imprimeur d'estampes.

Le fait est que les Allemands, qui disputent l'honneur de cette invention aux Italiens, n'ont pu jusqu'à présent produire aucun document assez ancien et assez authentique pour justifier leurs prétentions à la priorité de l'invention. Les Italiens, au contraire, peuvent leur opposer avec raison la fameuse *Paix*[1] gravée et niellée sur argent, en 1452, par Maso Finiguerra pour l'église de San-Giovanni-Battista de Florence.

Cette Paix, qu'on voit aujourd'hui dans le musée de la ville de Florence, se distingue aussi bien par la beauté et la richesse de la composition que par l'excellence du travail qui s'étend aux plus petits détails; mais ce qui lui a valu surtout sa célébrité, c'est que le grand connaisseur en gravures, l'abbé Zani, en découvrit une épreuve tirée sur papier, qui était restée jusqu'en 1797 au cabinet des estampes de la Biblio-

[1] Les *paix* sont de petites plaques de métal de trois ou quatre pouces de hauteur sur une moindre largeur ; ces *paix* sont, ou couvertes de bas-reliefs ou de peintures en émail, ou gravées ou niellées. Leur nom de *paix* leur vient de ce que le célébrant, après les avoir baisées pendant qu'on chante l'*Agnus Dei*, les présente ensuite à chacun des ecclésiastiques qui assistent à l'office, en disant : *Pax tecum!*

thèque royale de Paris, sans qu'on connût la valeur de ce rare morceau. Le savant Zani [1] crut reconnaître l'épreuve même qui, selon le récit de notre auteur, a donné lieu à la découverte de l'impression des gravures sur cuivre.

Vasari rend compte des diverses opérations de Finiguerra ; mais on ne l'entend pas clairement peut-être à cause de son laconisme. Voici la première méthode de Finiguerra : avant de remplir avec le *niello* les tailles creuses de ses plaques d'argent, il y introduisait d'abord une teinte noire; puis il étendait sur la plaque ainsi préparée une feuille de papier humide qui, après avoir été soumise à la pression d'un petit cylindre en bois bien uni, lui reproduisait fidèlement ses motifs gravés comme s'ils eussent été dessinés à la plume.

Finiguerra avait encore l'habitude de prendre des empreintes en soufre. Voici comment il procédait pour cette seconde opération : la plaque d'argent étant gravée, il en faisait d'abord un moulage avec une terre tellement fine qu'elle pénétrait au fond de toutes les cavités; l'épreuve en terre se présentait à l'inverse et formait un relief; sur ce premier moule durci il jetait du soufre liquéfié, lequel produisait une deuxième épreuve ou contre-moulage qui venait alors, on doit le sentir, dans le même sens que la pièce gravée en creux, ensuite il remplissait d'huile noircie les cavités ou les tailles obtenues sur le soufre; il se servait de ses plaques de

[1] Voir Zani, *Materiali per servire alla storia dell' origine e de' progressi dell' incisione in rame e in legno*. Parme, 1802, in-8°.

soufre comme de ses plaques de métal, et, à leur aide, tirait des estampes qui semblaient imprimées sur un papier jaune ayant quelque chose du ton suave de nos papiers de Chine.

Ces estampes sont les plus rares et les plus précieux échantillons des premières impressions. L'épreuve sur papier, exposée dans le cabinet de la Bibliothèque royale de Paris et dont il a été parlé plus haut, passe aux yeux de beaucoup de connaisseurs pour la première épreuve tirée d'une gravure en creux. Pour résoudre définitivement la question tant de fois agitée, de savoir si cette épreuve a été réellement tirée de la plaque niellée par Maso Finiguerra, il faudrait pouvoir la confronter avec l'original qui se trouve au musée de Florence, ou avec le soufre qui est dans le Musée britannique à Londres. Cependant tous ceux qui, jusqu'ici, ont examiné avec soin cette épreuve[1], ne contestent pas qu'elle ne soit fort ancienne et tirée d'une excellente plaque niellée qui a beaucoup de ressemblance avec

[1] Il existe une copie de cette épreuve, elle a été gravée à l'eau forte en 1802, par Pauquet, et se trouve dans l'ouvrage de Pietro Zani. Une autre copie, en sens inverse de l'épreuve, a été lithographiée, en 1820, par Muret. Une copie de la gravure de Pauquet a été faite à Venise; elle est insérée en tête du tome XIII du *Peintre graveur* de Bartsch. Une copie, gravée à l'eau forte, dans le sens de l'empreinte en soufre, a été faite aux frais du comte Durazzo, par A. Roggerone. Une autre copie par Girardet, d'après l'épreuve originale de la Bibliothèque du Roi, se trouve dans le savant ouvrage de M. Duchesne. La confrontation de cette copie avec le modèle montre que les contours ont été exactement calqués, mais que les traits de l'original sont plus nourris et beaucoup plus spirituels, les ombres plus vigoureuses, les demi-teintes plus riches et plus fines, et les têtes généralement plus belles et plus vivantes.

la Paix gravée par Finiguerra pour l'église de San-Giovanni-Battista de Florence. On peut encore présumer que cette plaque n'avait pas été faite en vue de l'impression ; elle contient de nombreux caractères et plusieurs inscriptions qui sont venues à rebours.

Outre l'épreuve sur papier de la plaque de Finiguerra, il faut remarquer deux soufres obtenus avant l'entière terminaison des travaux de l'orfévre : le premier passa des mains de Gori [1] dans le cabinet du comte Durazzo, à Gênes ; le second, entièrement conforme à l'original, appartint d'abord au sénateur Ceratti, gouverneur de Livourne, puis fut acheté, en 1813, par un capitaine anglais qui le transporta à Londres, où il fut payé 150 livres sterling par M. Colnaghi qui le vendit ensuite 250 livres sterling au duc de Buckingham. A la vente de la collection du duc de Buckingham qui eut lieu en 1834, la direction du Musée britannique fit l'acquisition de ce soufre qui est extrêmement bien conservé, et qui reproduit l'original avec la plus grande exactitude dans tous ses détails. Ce soufre, évidemment de la main de Finiguerra et postérieur au souffre de Durazzo, est cintré dans le haut ; sa hauteur est de quatre pouces dix lignes à la sommité de l'arc, et sa largeur de trois pouces trois lignes.

Nous voudrions nous arrêter ici et ne point parler des autres travaux de Maso Finiguerra ; mais presque tous les écrivains qui ont parlé des ouvrages

[1] Voyez la description qu'il en donne dans son *Thesaurus veterum diptycorum*.

de cet artiste ont commis tant d'erreurs, qu'il n'est pas inutile d'indiquer exactement les travaux dont il est l'auteur.

M. Duchesne, dans son *Essai sur les nielles*, cite huit morceaux exécutés par Maso Finiguerra, dont quelques-uns sont exposés au cabinet des estampes de la Bibliothèque royale de Paris. Le premier est le Couronnement de la Vierge; le second, que possède le cabinet Malaspina, est une Vierge accompagnée de saint Sébastien et de saint Roch, sur une planche d'argent niellée; le troisième, que l'on voit dans le cabinet Durazzo, est un Baptême du Christ; le quatrième et le cinquième sont deux figures allégoriques; les trois derniers représentent l'Adoration des Mages, la Vierge accompagnée d'anges et de saintes, et une autre Vierge assise sur un trône avec l'Enfant Jésus, et entourée de sept saintes en adoration. Ce sont les plus importants après le Couronnement de la Vierge.

L'Adoration des Mages se trouve, en épreuve tirée sur papier, à la Bibliothèque royale. Trois autres épreuves sur papier sont disséminées dans différentes collections d'estampes en Europe. Cette composition a beaucoup d'analogie avec la belle peinture à fresque de Benozzo Gozzoli, qu'on voit au palais Riccardi à Florence. M. Duchesne a inséré, dans son ouvrage, un dessin exécuté par Gérard, d'après l'épreuve de la Bibliothèque du Roi. Cette copie reproduit, à la vérité, l'épreuve originale d'une manière plus fidèle que la copie de Girardet ne le fait pour le Couronnement de la Vierge; mais elle

n'y correspond pas encore parfaitement; le travail de l'original est plus riche et plus délicat; l'effet en est surtout plus harmonieux par la bonne entente des demi-teintes, et le serré des travaux qui, presque toujours, affectent la forme du losange.

La Vierge entourée d'anges et de saintes femmes rappelle par son exécution la Paix de San-Giovanni-Battista de Florence. La seule épreuve tirée sur papier que nous possédions, était, en 1798, entre les mains de M. Borduge. Elle passa ensuite dans le cabinet de M. Revil, puis dans ceux de M. Durand, du duc de Saxe-Teschen, et enfin dans celui de l'archiduc Charles, à Vienne [1].

La Vierge assise sur un trône avec l'Enfant Jésus, et adorée par sept saintes femmes, est sur une petite plaque d'argent qui, après avoir fait partie du cabinet de Mark Sykes, fut acquise, en 1824, par MM. Woodborn, marchands d'estampes à Londres, qui la payèrent 315 guinées. Cette Paix provient de l'église de Santa-Maria-Novella de Florence, et elle est encore entourée de son riche cadre primitif en cuivre doré, qui reproduit en petit la façade de cette église [2].

La finesse de l'exécution et le goût noble de la composition et des draperies permettent de conjecturer que cette Paix est aussi de la main de Maso Finiguerra : les cavités, remplies de *niello*, sont assez

[1] On en trouvera une copie dans l'*Essai sur les nielles*.

[2] M. Duchesne, dans son *Essai sur les nielles* (ad p. 154) en a publié une copie, gravée à l'eau forte, mais qui ne donne pas une idée exacte de la finesse du travail, surtout de celui des têtes.

larges dans le fond, mais très-délicates dans les figures. Les auréoles, les bordures des vêtements, les chapiteaux et les corniches de l'architecture, et les ailes des anges, sont fortement dorés.

Quelques collections d'estampes renferment encore un petit nombre d'épreuves que les anciens graveurs de l'Italie ont tirées de leurs ouvrages avant de les nieller. Cependant ils se donnaient rarement le soin de tirer épreuve, car le nombre qui en subsiste est bien restreint. Les artistes à qui l'on doit les épreuves que nous possédons, sont pour la plupart inférieurs à Finiguerra. Il n'y a que les productions du Peregrini da Cesena qui soient dignes d'être placées à côté de celles de cet habile homme. Parmi les épreuves de Peregrini da Cesena, qui se trouvent à la Bibliothèque royale, signalons surtout une Résurrection, œuvre d'un sentiment exquis et d'une consciencieuse exécution.

Cet excellent artiste travailla quelquefois d'après Andrea Mantegna, comme le témoigne clairement une autre estampe qui représente le Triomphe de Mars et de Vénus, assis sur un char traîné par des lions.

En 1833, le Gouvernement a acheté 6,000 fr. une Paix de Peregrini da Cesena, avec une très-ancienne épreuve; elle représente la Vierge, assise sur un trône, et adorée par saint Dominique, saint Pierre, martyr, saint Jérôme, saint Jean-Baptiste, saint Antoine de Padoue et saint Thomas d'Aquin. Le nielle est d'une grande beauté. MM. Woodborn, à Londres, possèdent une autre Paix, d'une finesse remar-

quable, signée du monogramme de Peregrini da Cesena, et sur laquelle on reconnaît saint Jérôme.

Les épreuves des divers morceaux que nous venons de citer sont sur papier : les empreintes en soufre ont péri pour la plupart. La plus riche collection de soufres est celle de MM. Woodborn ; elle n'en possède pas moins de douze. Cinq de ces empreintes appartiennent à une série de quatorze sujets empruntés à l'histoire de la Passion de Jésus-Christ, que l'abbé Lanzi a connus faisant encore partie d'un petit autel portatif, chez les Pères Camaldules, à Florence ; elles sont maintenant enchâssées dans des tablettes de bois. Chaque soufre n'a que deux pouces de hauteur sur un pouce six lignes de largeur ; néanmoins ces compositions, pleines de noblesse, sont exécutées avec une finesse admirable et une grande intelligence. Quelques morceaux, les draperies, par exemple, rappellent la fameuse Paix de Maso Finiguerra, qui est au Musée de Florence [1].

Les sept autres soufres forment une série de sujets depuis la création d'Adam jusqu'au meurtre de Caïn [2]. Le plus grand de ces soufres n'a pas plus de deux pouces neuf lignes de largeur, sur un pouce de hauteur ; cependant l'invention et l'exécution sont excellentes. Quelque peu significatifs que ces petits monuments puissent paraître aux yeux de beaucoup de personnes, pour tous les hommes de goût et d'études, ces premiers essais de chalcogra-

[1] Dans le catalogue de M. Duchesne, on trouve ces sujets sous les nos 81, 83, 84, 89, 90.

[2] Voyez Duchesne, no 1-7.

phie auront toujours une grande importance, parce qu'ils font voir combien le mouvement d'une inspiration vraie et naïve fit circuler à cette époque la vie et la perfection jusque dans les plus infimes produits de l'art.

Comme la gravure italienne, pendant assez longtemps, ne s'écarta guère dans ses travaux des errements pratiqués par les nielleurs, il serait fort difficile, à notre sens, d'établir avec certitude une délimitation rigoureuse entre les œuvres gravées des orfévres et celles des chalcographes. Le Vasari nous apprend que Maso Finiguerra fut immédiatement suivi par Baccio Baldini, autre orfévre florentin, qui travailla de 1460 à 1490. Cet habile ouvrier était un faible dessinateur, et opérait d'après les compositions de Sandro Botticelli, qui, plus tard, suivant notre auteur, se mit lui-même à graver. Le Vasari est assez explicite, quand, dans la biographie de Sandro, il note l'époque vers laquelle ce peintre célèbre prit ce parti. Ce fut vers l'an 1474, lorsque, après avoir achevé ses fresques dans la Sixtine, il revint précipitamment à Florence, où il écrivit des commentaires sur la Divine Comédie du Dante. Bartsch et beaucoup d'autres admettent donc que Sandro grava une partie des vignettes de l'édition du Dante, publiée à Florence par Lorenzo della Magna, en 1481 [1]. Mais une critique plus savante a réussi à prouver que Botticelli ne mania jamais le

[1] Le cabinet des estampes de la Bibliothèque du Roi possède douze de ces gravures. Elles sont désignées dans le *Peintre graveur* de Bartsch, sous les n°s 37, 38, 40, 41, 42, 43, 46, 47, 48, 49, 50 et 51.

burin, et qu'il se borna à fournir à Baccio Baldini les dessins de vingt vignettes.

Quelques-uns de ces morceaux sont du plus grand caractère, et tous sont empreints de l'originalité bizarre du génie de Sandro. Ces estampes peuvent donner une idée assez générale des premiers essais des graveurs italiens : la taille y est pleine d'inexpérience ; la forme s'y écrit par un contour excessivement accentué et aigrement chantourné ; le modèle s'y indique par des traits fins, serrés, mais distribués sans ordre et sans goût.

Après Baldini on peut signaler encore un orfévre florentin, le Robetta. Ses estampes, fortement engagées dans toutes les affections des nielleurs, laissent percer un meilleur système de couper le cuivre et une entente plus profonde du clair-obscur [1].

Si Baldini a travaillé seulement d'après le Sandro, le Robetta nous paraît ne s'être guère exercé que d'après Luca Signorelli et Filippino Lippi ; en sorte qu'on peut fixer sa carrière de 1490 à 1520.

Le Vasari rapporte comment le *Mantegna*, qui peignit à Rome la chapelle d'Innocent VIII, vers l'an 1490, commença cette année, ou la précédente, à s'exercer à la gravure, c'est-à-dire dans la soixantième année de sa vie à peu près ; mais, comme l'abbé Lanzi le fait judicieusement observer, on ne peut guère croire que Mantegna, déjà vieux, et livré à ses travaux de Mantoue, ait produit, dans

[1] A l'exception des n°s 1, 5, 21, 24, de Bartsch, l'œuvre entier de Robetta se trouve à la Bibliothèque royale, et généralement en très-bonnes épreuves.

l'espace de seize ou dix-sept ans, et dans une profession toute nouvelle pour lui, cette quantité de planches, d'une proportion si importante, et remplies d'une multitude de figures, toutes étudiées avec la conscience qui caractérise ses ouvrages. Lomazzo[1] donne au Mantegna le titre de *premier graveur d'estampes en Italie,* et Meermann pense qu'il fut chalcographe avant Baccio Baldini. Mais ces appréciations sont tout à fait arbitraires : du reste, il n'est point aisé de fixer l'époque à laquelle Mantegna commença à se servir du burin. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il a gravé lui-même une grande partie de ses ouvrages. Ses estampes ont popularisé son beau et progressif talent, et ont eu infailliblement une double et heureuse influence sur les développements de la peinture et de la gravure. Sa Naissance du Christ, scène que, malgré la tradition, il a placée on ne sait pourquoi dans une grotte, et à laquelle il donne pour témoins des anges et des bergers, quoique d'une fort belle composition, doit être un de ses premiers essais. Il s'y montre, en effet, fort novice et très-éloigné de posséder l'adresse et le goût qu'il déploya dans beaucoup d'autres morceaux. Son travail y est encore entièrement conforme aux errements des nielleurs. Deux Campagnards, dessinés avec la plus grande verve, appartiennent sans doute à une époque postérieure; le talent de l'artiste s'y développe plus à l'aise, le burin y est manié avec plus d'habileté [2].

[1] Voyez Lomazzo, *Trattato dell' arte della pittura.*

[2] Ces deux estampes, qu'on voit à la Bibliothèque du Roi, ne se trouvent

La gravure du Mantegna est déjà franchement pittoresque, et on sent que chacune de ses œuvres en ce genre procède d'un tableau ou d'un dessin parfaitement entendu. Ses prédécesseurs soutenaient à peine leurs faibles contours de quelques traits décharnés et sans aucun ressort; chez lui, au contraire, une bonne conduite de la taille et une intelligence profonde de la lumière et de l'ombre donnent à chaque forme sa véritable accentuation, et à chaque plan son juste modelé. En somme, s'il manque encore de goût et de choix dans ses travaux, il laisse peu à désirer comme force et comme expression.

Mantegna est peut-être le premier qui ait songé à faire décidément contribuer la gravure à la propagation des grands ouvrages de peinture. Si les gravures de Mantegna nous paraissent avoir une plus grande perfection que celles de ses contemporains et même de la plupart de ses successeurs, c'est que ses compositions sont ingénieusement adaptées aux ressources encore incomplètes de la chalcographie. Se conformant modestement au style et aux arrangements des bas-reliefs antiques, il indiquait ses effets simples avec franchise et unité, et échappait ainsi aux calculs et aux difficultés que présentent un grand nombre de plans, d'oppositions et de nuances dégradées.

Le chef-d'œuvre du Mantegna, en gravure, nous a semblé être son Christ au Tombeau, qui, d'ail-

point chez Bartsch. Les autres planches de Mantegna, notées dans le *Peintre graveur*, sont presque toutes, en excellentes épreuves, au cabinet des estampes.

leurs, reproduit un de ses plus beaux ouvrages de peinture. Dans cette pièce, on peut dire qu'il se montre supérieur à lui-même ; malheureusement la Bibliothèque du Roi ne possède pas, que nous sachions, ce morceau vraiment capital.

Marcello Figolino, Giulio et Domenico Campagnuola de Padoue, Giovanni Maria de Brescia, et son frère Giovanni Antonio, Nicoletto de Modène et Girolamo Mozetto ne négligèrent rien pour faire servir les ressources agrandies de l'art du graveur à la reproduction de compositions et d'effets pittoresques. Leurs efforts, sans doute, méritent d'être signalés. Ils s'attaquèrent à des entreprises plus difficiles à mener à bonne fin que celles que le Mantegna a puissamment réalisées ; mais, en visant plus haut, ils frappèrent moins juste. S'ils surpassent ce maître dans la tendance générale, ils lui sont inférieurs sous les autres rapports.

Benedetto Montagna, qui travaillait à Vicence à la fin du xve siècle et au commencement du xvie, ne suivit pas précisément les traces du Mantegna ; dans sa manière de graver, il se forma en partie d'après Albert Durer, et ses ouvrages, considérés sous le point de vue technique, offrent de grands progrès.

Le style de ses œuvres gravées est celui de l'école de Jean Bellin. On trouve chez lui le sentiment exquis du naturel qui distingue les premières tentatives des Vénitiens [1]. Dans son exécution, il affectionna deux

[1] A l'exception de huit planches (n°s 4, 7, 8, 9, 10, 25, 30, 32), les trente-deux gravures de Benedetto Montagna notées chez Bartsch sont

manières, comme le témoignent un Christ ressuscité, d'une grande noblesse, dans le genre du Bellin, et un saint Paul d'après Albert Durer. De longues hachures croisées et bien nourries donnent aux ouvrages de sa première méthode quelque chose de l'aspect des dessins lithographiques à la plume. Les lignes plus fines, plus serrées et plus courtes de sa seconde manière, révèlent l'influence d'Albert Durer.

Dans l'intervalle qui sépare Benedetto Montagna de Maso Finiguerra, la gravure sur cuivre fit des progrès considérables en Allemagne. Quoique la tradition ne nous ait conservé que bien peu de noms de graveurs allemands du xve siècle, beaucoup de gravures, portant divers monogrammes, sont venues jusqu'à nous. Nous passerons sous silence les graveurs anonymes pour nous arrêter un instant sur Franz van Bocholt. Un chroniqueur allemand, nommé Matthias Quadt de Killenbach, dans son livre *de l'Excellence de la Nation allemande*, dit qu'un certain berger, nommé Franz van Bocholt, est le premier et le plus ancien graveur sur cuivre de l'Allemagne. MM. de Heinecke et de Murr repoussent cette opinion, parce que les planches de van Bocholt sont signées en lettres latines. Bartsch, au contraire, donne raison à Quadt, lequel croit Bocholt plus ancien qu'Israël von Meckenen. On a même vérifié que ce dernier s'est approprié la Tentation de saint Antoine, gravée par

au cabinet des estampes, avec quelques autres qui ne sont pas indiquées dans le *Peintre graveur*.

van Bocholt, en cherchant à effacer de la planche les lettres initiales E. V. B. pour les remplacer par son monogramme.

L'orfévre qui signe ses planches Wolfgang aurefaber, 1477, est contemporain de van Bocholt; mais il ne reste de lui qu'un très-petit nombre d'estampes.

Deux artistes portant le nom d'Israël von Meckenen[1] suivent de près van Bocholt. Nous avons leurs portraits gravés sur cuivre. Le portrait avec de la barbe passe pour celui du fils; le portrait sans barbe est, dit-on, celui du père, parce que, comme le remarque l'abbé Zani, la mode de laisser croître la barbe ne fut introduite que par Jules II, élu pape en 1503. Le père, Israël, a été, dit-on, peintre, et le fils orfévre et graveur. C'est à tort que plusieurs historiens font naître ces artistes dans la ville de Malines, que les Flamands appellent *Mecheln :* ils sont natifs de la petite ville de Meckenen, située dans l'évêché de Munster, d'où ils se rendirent à Bocholt, et il est vraisemblable que le jeune Israël a fait son apprentissage dans l'atelier de Franz van Bocholt.

Martin Schoen est au moins contemporain d'Israël von Meckenen ; selon quelques auteurs, il lui est antérieur, et deux écrivains célèbres, le conseiller Meermann et le baron Heinecke, ne trouvent point, en Allemagne, de graveur plus ancien que lui. Si cette dernière opinion n'est pas soutenable,

[1] C'est ainsi qu'il faut écrire le nom de ces maîtres que l'on appelle à tort tantôt *von Mecheln*, tantôt *von Mecheln*.

il est hors de doute que Martin Schoen est un des plus anciens et des plus excellents graveurs de l'Allemagne. Jusqu'ici, son maître est resté inconnu. Divers biographes prétendent que ce fut un certain Franz Stoss, mais sans que rien garantisse l'exacte interprétation du monogramme de ce maître. D'autres donnent pour maître à Martin Schoen un certain Luprecht Rust, mais ils ne disent pas sur quoi ils fondent cette assertion; de plus, Rust était, suivant eux, graveur sur bois : or, comme on ne saurait produire une seule gravure sur bois de Martin Schoen, il est difficile de croire qu'il ait appris un art qu'il semble n'avoir jamais exercé.

Martin Schoen est appelé par notre auteur Martin d'Anvers. On ne saurait guère s'imaginer que le Vasari l'ait appelé ainsi sans raison, et qu'il lui ait donné ce surnom par pure ignorance, puisque Martin jouissait en Italie d'une grande célébrité, et entretenait une correspondance régulière avec le Pérugin. Ne pourrait-on donc pas soupçonner que Martin a passé quelque temps, et précisément les années de son apprentissage, dans les Pays-Bas, où, vers le milieu du xve siècle, florissait la fameuse école des van Eyck? Le célèbre Jean van Eyck, qui mourut en 1441, pourrait même avoir existé à l'époque à laquelle Martin Schoen se rendit dans les Pays-Bas, si nous supposons que Martin Schoen mourut en 1486, et qu'il atteignit l'âge de soixante ans.

Ce qui élève cette conjecture presque à la hauteur d'une certitude, c'est que beaucoup d'estampes

d'anciens maîtres allemands, et même quelques-unes de Martin Schoen, sont gravées d'après des tableaux de l'école des van Eyck; telles que l'Annonciation, gravée par Franz van Bocholt, et la mort de la Vierge, gravée par Israël von Meckenen et par Martin Schoen. Ce qui nous confirme encore dans l'idée que Martin Schoen a été formé à l'école des van Eyck, c'est que le caractère de ses compositions a une frappante analogie avec celui qui distingue les ouvrages des van Eyck.

La réputation de Martin Schoen se répandit au delà du Rhin et passa les Alpes, si bien que Michel-Ange, dans sa jeunesse, reproduisit en peinture une des estampes de cet artiste. Mais cette grande renommée s'est effacée peu à peu, et à un tel point qu'il en est résulté de nos jours une confusion de noms difficile à démêler. Martin Schoen, orfévre, graveur et peintre, né à Calenbach et mort à Colmar en 1486, est ordinairement confondu avec le peintre Hypsch Martin Schoenganer, né à Colmar et mort en 1499.

En confrontant [1] les ouvrages de Baldini, de Robetta, de Mantegna et de Montagna, avec ceux de Martin Schoen, on remarque que les Allemands, dans leurs gravures, ont surtout soigné la partie technique, et que les Italiens se sont particulièrement appliqués à la partie qu'on pourrait nommer

[1] Cette confrontation est facile à effectuer : Le cabinet des estampes à la Bibliothèque du Roi est très-riche en anciennes gravures allemandes. Le maître de 1466 qui signe E. S. et dont il a été parlé plus haut, Israël von Meckenen et Martin Schoen y sont très-bien représentés.

esthétique. L'ancienne école allemande et l'ancienne école italienne, également admirables peut-être, diffèrent essentiellement l'une de l'autre : l'une, comme les racines d'un arbre, cherche la profondeur; l'autre, comme ses branches, aspire à l'étendue.

On voit les artistes des deux pays continuer ces diverses tendances dans le XVIe siècle, où la gravure fut portée au plus haut point de perfection. Les Italiens visaient plutôt à faire ressortir ce qui frappe les sens; les Allemands poursuivaient davantage le but transcendantal de l'art. Les Allemands s'efforçaient de développer la technique comme une chose indépendante en elle-même, tandis que les Italiens ne tendaient à arriver dans le mécanisme qu'au degré de perfection nécessaire à l'intelligence et à la représentation suffisante du sujet.

On peut se convaincre de ce que nous venons d'avancer en établissant un succinct parallèle entre les ouvrages des deux plus grands graveurs dont s'honorent l'Italie et l'Allemagne : nous voulons parler de Marcantonio et d'Albert Durer.

Durer imprima pour quelque temps à l'école allemande une direction toute nouvelle. C'était un homme doué des plus heureuses facultés, d'une patience à toute épreuve, d'une imagination fort active, et de la plus extraordinaire puissance pour représenter ce qu'il avait sous les yeux. Il se borna généralement au développement de ses dispositions naturelles, et ce ne fut pas pour lui un faible moyen d'assurer à ses œuvres le mérite naïf et le profond

cachet d'originalité qu'on y admire. Ses Madones et ses saintes Familles, envisagées seulement comme de simples portraits ou comme des scènes de la vie ordinaire, suffisent pour justifier les plus grands éloges. Les exemples imperturbablement donnés par cet artiste éminent poussèrent l'art allemand à se préoccuper de l'imitation exacte, minutieuse et même servile du naturel. Cette influence, que nous n'apprécions pas ici, put bien nuire à son essor, mais ne fut pas, on doit l'admettre, sans profiter grandement à l'amélioration de son mécanisme. Du moment que l'artiste lutte pour traduire la nature dans le sens du réel, il faut qu'il se fasse avant tout ouvrier habile.

Par malheur, Durer ne fut pas toujours sagement déterminé dans le choix ou favorablement servi dans la rencontre de ses modèles. Dans son plus beau tableau, la fameuse Gloire céleste de la galerie de Vienne, on voit des saints dont les physionomies sont par trop basses et par trop brutales : s'il eût eu à peindre d'ignobles criminels, il n'aurait guère pu, il nous semble, porter plus loin la hideur de ces types.

Le maniement de l'outil, les procédés matériels, et tout le mécanisme de l'art, ont énormément gagné entre les mains d'Albert Durer et de ses élèves. Quelques-unes de leurs productions, sous ce rapport, sont vraiment extraordinaires, et on ne saurait prétendre avec raison que le point où ils poussèrent leur art, dans un laps de temps fort court, ait été dépassé par les hommes les plus forts qui s'exercèrent après

eux pendant plusieurs siècles. La célèbre estampe de saint Jérôme, publiée par Durer en 1514, est d'une réussite inouïe, et, dans l'ordre de mérite qui la recommande, doit assurément se mettre au premier rang des œuvres de la gravure. Il découle naturellement, de l'appréciation que nous faisons ici des qualités d'Albert Durer, que l'école concurrente de l'Italie ne peut nullement être opposée à l'école allemande, si l'on ne les considère toutes deux que sous le point de vue des conditions ouvrières et de l'habileté manuelle.

Pour Marcantonio et les Italiens de son temps, la technique n'est qu'un objet secondaire, et les plus pauvres moyens leur sont bons, pourvu qu'ils parviennent à se satisfaire dans l'indication juste des contours.

Ils subordonnent strictement, et non sans une affectation blâmable peut-être, à la recherche de la beauté de la forme et de la noblesse de l'expression, toutes les recherches accessoires de la variété des travaux, de la richesse des teintes, de la dégradation des plans, de la netteté et de la délicatesse des tailles, dont les Allemands, au contraire, se montrent trop préoccupés.

Ce qui signale donc l'importance du talent de Marcantonio, c'est sa puissance à reproduire dans toute leur beauté et dans tout leur caractère les œuvres des plus grands maîtres [1]. Marcan-

[1] La Nativité (n° 16), les figures allégoriques, Amadeus, Austeritas, Amicitia et Amor (n° 355), le Serpent parlant à un jeune homme (n° 396), la Jeune femme entre deux hommes (n° 399), reproduisent parfaitement le

tonio nous a principalement conservé les ouvrages de Raphaël, et c'est principalement avec le génie de ce divin maître que son talent sut le mieux s'identifier.

Lorsque les estampes de Marcantonio se répandirent au delà des Alpes, les graveurs allemands de l'école d'Albert Durer s'aperçurent qu'il y avait autre chose à faire que de chercher à lutter avec la peinture dans les effets pittoresques; ils comprirent que le mérite du graveur ne devait pas pardessus tout consister à soutenir péniblement cette lutte ingrate avec un art mieux pourvu que le leur, et dont les ressources abondantes et faciles échappent à toute comparaison avec leurs lentes et difficultueuses pratiques; ils sentirent enfin qu'il valait mieux interpréter dignement la physionomie et l'expression de la peinture que de la reproduire puérilement et avec une impuissante et laborieuse affectation dans toutes ses parties.

En effet, les estampes de Marcantonio détournèrent quelques artistes de la fausse route où ils s'étaient fourvoyés; elles leur firent reconnaître l'impossibilité d'arriver en gravure à tous les prestiges de la couleur. Ils renoncèrent à leurs vains

style calme et religieux de Francesco Francia. Ces estampes, gravées d'après les dessins de son maître, ne sont pas encore traitées avec une grande habileté; la même chose peut se dire encore de Mars et Vénus (n° 345) et du Jugement de Pâris (n° 339), deux morceaux gravés d'après le Mantegna. Le travail y est encore fort maigre, tout en y étant mieux conduit. Marcantonio grava aussi plusieurs pièces d'après Michel-Ange. On ne connaît rien qui soit de l'invention de Marcantonio; on conjecture seulement que les Trois Docteurs (n° 404) ont éte dessinés et gravés par lui,

efforts pour s'abandonner à la reproduction de la pureté du dessin et de la beauté des formes. Parmi les Allemands qui marchèrent sur les traces de Marcantonio, il faut placer en première ligne Georg Penz, élève d'Albert Durer. Penz naquit à Nuremberg en 1500, et mourut à Breslau en 1550. Ses estampes joignent à la correction de la forme, et à la vigueur du burin, un caractère plein d'élévation et une rare élégance, de sorte qu'il est bien supérieur à Albert Durer sous le rapport du goût, et qu'il égale en verve les ouvrages vivants et animés des maîtres italiens. Ce qui le placerait même au-dessus de Marcantonio, c'est qu'il était, en même temps que graveur habile, compositeur ingénieux et inventif. Il est vraiment étonnant que, parmi la grande quantité d'estampes qu'il nous a laissées, on n'en trouve pas une seule qui soit mauvaise ou médiocre. La Prise de Carthage, d'après Jules Romain, et les six planches représentant les Triomphes de l'Amour, de la Charité, de la Gloire, du Temps, de la Mort et de l'Éternité, sont les travaux les plus importants de Penz. Son exemple fut suivi par Bartholomé Beham et Jean Sebald Beham. Comme lui, Bartholomé quitta l'école de Durer pour celle de Marcantonio, duquel il s'appropria la manière si complétement, que le maître mit souvent à contribution la main et l'habileté de son élève. Aussi un grand nombre d'estampes, signées du chiffre de Marcantonio, appartiennent-elles en réalité à Bartholomé Beham. Cet artiste n'était pas un esprit aussi productif que Penz; mais, pénétré du grand caractère des ouvrages

italiens, il produisit quelques morceaux excessivement gracieux, tels que la Vierge à la fenêtre, les Combats d'hommes nus, et les Tritons et les Néréïdes. Ses portraits se distinguent surtout par la vivacité de la conception, et par la facilité et la précision du travail. Ses estampes, en général, offrent un dessin savant, toujours correct et souvent rempli d'élégance, ainsi qu'un burin délié et moelleux joint à une finesse admirable.

Jean Sebald Beham (mort en 1550), neveu du précédent, se forma d'abord dans l'école d'Albert Durer. Les biographes prétendent qu'il n'a jamais vu l'Italie, et qu'il n'a travaillé que d'après les estampes de Marcantonio et de son parent qui lui aurait envoyé les ouvrages des maîtres italiens. Mais le style du dessin de Jean Sebald Beham est si différent de celui de Durer, sa manière de graver correspond si bien à celle de son oncle; enfin le sentiment du beau est chez lui si délicat, qu'on peut croire qu'il a été en Italie, ainsi que Bartholomé Beham. Tous ceux qui auront vu l'estampe représentant la Didon, trouveront invraisemblable que Jean Sebald Beham n'ait fait que copier en Allemagne les gravures de Marcantonio; il leur paraîtra beaucoup plus probable qu'il ait passé les Alpes et qu'il ait vu de ses propres yeux les chefs-d'œuvre de l'Italie.

Après la mort de Jean Sebald Beham, l'art de la gravure ne fit aucune espèce de progrès en Allemagne; il semble, au contraire, avoir rétrogradé pendant quelque temps. Les *petits maîtres* qui

vinrent après Beham paraissent n'avoir pas porté leur attention sur la netteté et la précision mécanique de leurs estampes, qu'on avait regardées comme des qualités essentielles de la gravure. On croirait, dit M. Strutt, qu'ils se sont plutôt appliqués à produire un grand nombre d'ouvrages qu'à leur donner de la beauté; mais, selon M. de Heinecke, les *petits maîtres* maintinrent la gravure dans un état florissant; ensuite cet art déchut et ne se releva qu'à l'époque où parut Hollar.

Nous ne suivrons pas les commencements et les progrès de la gravure dans les autres pays; cela nous mènerait trop loin. Nous nous bornerons à indiquer ici les changements qui s'opérèrent dans la gravure en Italie, à partir de Marcantonio jusqu'aux Carraches.

Nous avons déjà fait remarquer plus haut que Marcantonio se distingue de tous les grands graveurs des autres nations par la correction du dessin et la netteté des contours. Il faut encore noter ici qu'il introduisit un système de tailles admirablement approprié à l'expression des formes. Ses lignes, constamment dirigées dans les sens des indications essentielles, s'adaptent à toutes les parties du corps. Ses travaux et sa manière de les lier sont excessivement simples. Il est aussi éloigné de toute affectation d'effet que de la prétention d'étonner au moyen de tours de force de burin et de hachures artificiellement combinées. Cette simplicité et cette sagesse, qui rendirent l'école de Marcantonio si forte et si imposante, sont peut-être plus faciles à comprendre

et moins méritantes qu'on ne l'imagine, si on les fait dépendre de l'habitude où toute cette école était de ne graver que d'après des dessins assez peu avancés. Quant à nous, sans nous refuser à reconnaître cette cause toute matérielle de convenance et de perfection, nous aimons à croire que Marcantonio et ses élèves trouvèrent surtout dans leur bon sens et la portée de leur sentiment artistique ce qui les empêcha de se laisser entraîner dans les voies dangereuses qui devaient bientôt conduire leur art à sa décadence et à la stérilité.

Les deux principaux et les plus fidèles élèves de Marcantonio furent Agostino de Venise, et Marco de Ravenne.

Agostino, dessinateur spirituel, ne sut pas modeler avec autant de justesse et de fermeté que son maître. Ses tailles, souvent mêlées sans art et sans ordre, ne s'adaptent pas toujours heureusement aux formes, mais sa délinéation est excellente. Nous ne voulons point décider ici la question de savoir si les deux monogrammes A. V., dont l'un offre un A gothique et l'autre un A latin, se rapportent tous les deux au nom d'Agostino, de Venise, ou si ce sont les signes de deux maîtres différents; cependant nous sommes plutôt tentés de nous ranger à l'avis de l'abbé Zani, qui croit à la confusion de deux maîtres; car il nous semble que les travaux du maître qui indiquait son nom propre par l'A gothique sont loin de ressembler à ceux du maître qui signait ses estampes d'un A latin. Si l'on veut comparer entre elles les deux estampes : la Femme por-

tant un vase sur la tête et la Tempérance, désignées dans le Recueil de Bartsch sous les nos 470 et 358, on trouvera que le maître à l'A gothique avait un burin plus fin, mais un dessin bien moins savant que le maître à l'A latin. L'intervalle de dix ans qui sépare l'exécution de ces deux gravures ne peut être invoqué pour expliquer cette notable différence. La plus ancienne est un chef-d'œuvre d'habileté ouvrière; la plus moderne, beaucoup mieux dessinée, est beaucoup moins bien gravée, et il est difficile d'admettre qu'en se perfectionnant dans le dessin, un même homme soit arrivé à perdre autant dans la partie mécanique de son art.

Quoi qu'il en soit, le maître qui a gravé et inventé le Voyage de la Sorcière au sabbat mérite les plus grands éloges. Cette estampe est composée avec une verve extraordinaire. On y reconnaît sans peine le burin d'Agostino, quoiqu'il ne s'y montre pas dans toute la supériorité qu'il atteint quelquefois, comme on peut s'en convaincre par l'inspection de passages assez faibles, notamment dans certains morceaux de la figure principale elle-même, et surtout dans la cuisse de la vieille femme portant un squelette. Dans ces parties, les tailles se confondent ou se heurtent avec une pauvre entente des transitions de l'outil. Cette planche, selon nous, ne peut avoir été dessinée par Michel-Ange, comme on l'a dit souvent, pas plus que par Raphaël, comme on l'a prétendu quelquefois. Des traditions allemandes ont évidemment donné lieu à l'invention de cette estampe. Il est possible que la Sorcière d'Albert

Durer, et le Ravissement d'une jeune Femme, du même artiste, aient provoqué le *Stregozzo* d'Agostino; car ces horribles fantasmagories sont complétement étrangères à la poétique plus sereine et plus pure des Italiens. En tous cas, on ne voit pas que les sujets exotiques traités par Agostino de Venise, Marco de Ravenne et Giorgio Ghisi, s'ils ont joui de quelque vogue, aient dominé le goût général des Italiens, constamment en garde contre les affections fantasmagoriques.

Marco de Ravenne surpassa Agostino par la pureté et la précision du burin; mais il lui est inférieur comme dessinateur. Il s'était approprié les procédés de son maître au point qu'il copiait à s'y méprendre les principaux ouvrages de Marcantonio; mais il paraît n'avoir eu aucun caractère qui lui fût propre : là où il a travaillé sans guide, et suivant ses propres inspirations, l'exagération de son dessin et l'emphase de ses expressions trahissent son insuffisance. Cette absence de toute individualité a été peut-être la cause de ce que l'on ne sait rien sur sa vie, et de ce que l'on est dans une incertitude complète sur son véritable nom. La lettre R, enlacée d'un S, qui constitue son monogramme, est généralement prise pour le nom de sa ville natale; mais les opinions sont très-partagées sur l'interprétation de la lettre S. Quelques-uns croient qu'elle signifie *scultore*, ce qui est en effet vraisemblable, puisque son prénom était Marco, comme l'affirme le Vasari, et comme le prouve l'inscription de son Laocoon; cependant il faut dire que Marco est appelé

encore par plusieurs auteurs Silvestro, mais nous croyons que cette appellation est arbitraire, et tirée seulement de la lettre inexpliquée de la légende.

Une grave sobriété de burin, et de consciencieux efforts pour arriver à la perfection raphaëlesque dans le dessin, auraient sans doute régné longtemps encore en Italie, grâce à Agostino et à Marco, si tous deux n'eussent emprunté des modèles à Salviati et à d'autres semblables maîtres.

Le beau style de Raphaël, et une méthode simple et régulière, se rapprochant même de celle de Marcantonio, quoiqu'elle n'en ait pas toute la délicatesse, se font remarquer dans les ouvrages d'un maître qui, pour signature, se servait ordinairement d'un dé marqué d'un B. Ses excellents travaux sont tous exécutés d'après les ouvrages de Raphaël ou de son école. Le nom de cet artiste est enveloppé d'une obscurité impénétrable, où les conjectures des savants interprétateurs ne font que vous égarer davantage; mais il a été pour ainsi dire convenu, parmi les amateurs, de le nommer le *maître au dé*, et de l'appeler Beatricius, pour ne pas le confondre avec Beatricet le Lorrain, qui, en transformant sa manière de graver et de dessiner, avait aussi changé son nom, et s'était appelé Beatricetto.

Un artiste plus important que Beatricet, qui quitta la Lorraine sans pour cela devenir Italien, et ne comprit que le mécanisme de la manière italienne, c'est Enea Vico, sur la vie duquel on n'a pas plus de renseignements que sur celle de la plupart des graveurs d'alors.

Enea s'est distingué à la fois par son goût et sa facilité. Il l'emporte généralement sur la foule d'artistes qui, de son temps, possédèrent l'une et l'autre de ces qualités, qui assurément ne se rencontrent jamais réunies chez les organisations vulgaires.

Giovan-Battista Ghisi, le premier de la nombreuse famille des Ghisi, s'appliqua à la gravure, à la peinture et à l'architecture. Loin d'être sans beaucoup de mérite, il n'a cependant excellé dans aucun de ces arts.

Un artiste de son nom, et plus remarquable que lui, est, selon nous, Giorgio Ghisi, à qui Bartsch ne rend pas une justice complète. Il est obligé, cependant, d'avouer que Giorgio, dans quelques travaux, s'approche des meilleurs ouvrages de Marcantonio. Giorgio se montre, en effet, dessinateur savant dans son estampe du Cimetière. Cette planche doit être regardée comme un thème anatomique plutôt que comme une scène de résurrection ; et quoique l'invention en appartienne à Giovanni Battista Bertani, il fallait néanmoins, de la part du graveur, beaucoup de connaissances et d'habileté pour imiter et exprimer exactement toutes les parties de ce sujet.

Nous ne voulons pas citer la planche représentant une Prison, comme une preuve incontestable que Giorgio Ghisi a été un des plus grands graveurs qui aient existé, puisque Bartsch doute que Giorgio Ghisi ait réellement gravé cette planche ; mais les connaisseurs, en lui attribuant ce beau morceau, témoignent de quelle haute estime il jouit dans leur opinion. Cependant les travaux de cet artiste

sont fort inégaux; de sorte qu'il n'est pas aisé de suivre les évolutions progressives de son talent.

Les graveurs débutent d'ordinaire dans leur difficultueuse pratique avec une timidité qui les rend minutieux et trop tendus; peu à peu ils acquièrent une assurance qui leur donne plus de largeur et de souplesse, puis ils arrivent à une véritable force et à un sain emploi de toutes leurs ressources, et, quelquefois entraînés par les négligences de la routine, finissent par dégénerer et tomber au-dessous d'eux-mêmes. Nous voyons arriver presque le contraire pour Giorgio Ghisi. Giorgio avait de vingt à trente ans lorsqu'il reproduisait par la gravure, d'une manière hardie et vigoureuse, les vastes compositions de Michel-Ange et de Raphaël. Cette grande aisance tournait même souvent en abus, comme on peut le voir dans les deux gravures représentant le Silène endormi, d'après Jules Romain, et le Deuil et la Mort de Procris. Giorgio s'arracha avec énergie à cette manière, et, selon toute apparence, il ne réussit pas immédiatement à joindre l'exactitude et la facilité à la vigueur et au moelleux de l'exécution.

En 1553, année où il grava Vénus et Adonis, d'après Teodoro Ghisi, et Orion et Diane, d'après Luca Penni, on remarque dans ses travaux quelque chose de timide; toutes les parties souples et modelées y sont rendues plutôt à l'aide de points qu'à l'aide de tailles. Giorgio, à cette époque, n'avait pas encore atteint sa quarantième année; il lui restait donc assez de temps et de forces pour arriver à un but

élevé; grâce à sa persévérance, son burin acquit une précision et une délicatesse extrêmes, sans jamais tomber dans la roideur ni dans la mollesse. Trois de ses ouvrages suffisent pour rendre frappantes à tous les yeux les grandes qualités de cet artiste. Son Amour et Psyché, sa Naissance de Memnon, et sa Naissance du Christ, prouvent qu'il mérite d'être placé sur le même rang que Marcantonio et ses meilleurs élèves.

Tandis que le maître au dé, Enea Vico et Giorgio Ghisi continuaient l'austère tradition de Marcantonio, d'autres artistes, au milieu du XVIe siècle, s'efforcèrent de pousser la gravure dans une autre voie. Un des plus célèbres parmi ces derniers, Giulio Bonasone, était assurément doué de facultés extraordinaires; mais il avait eu le malheur d'apprendre la peinture chez un affreux maniériste, nommé Lorenzo Sabattini. Impatient de tout frein et de toute règle, incapable de copier fidèlement les modèles les plus lisibles, et de respecter les œuvres les plus imposantes, il interpréta sans conscience, mais non sans grandeur et sans énergie, les magnifiques conceptions de Polydore de Caravage et de Michel-Ange Buonarroti.

Quand un homme doué d'un talent aussi éminent et d'une nature aussi excentrique apparaît et réussit à entrer en communication avec le public, on est sûr de voir sous son ascendant tous les talents se fourvoyer et gauchir. Au reste, Bonasone était lui-même entraîné par les dangereux conseils du Parmesan, l'un des génies les plus rares dont

l'école italienne puisse s'honorer, et en même temps un des plus funestes peut-être dont l'art moderne puisse se plaindre.

A partir de cette époque, la gravure et la peinture italienne s'embranchèrent tout à fait intimement avec l'école française, dite de Fontainebleau. Les Espagnols furent aussi amenés à cultiver la gravure au moment où tous les arts commençaient à tomber en décadence en Italie.

Les ouvrages de Giulio Sanuti nous font voir jusqu'à quel degré de corruption la gravure était descendue au milieu du XVIe siècle. Sa fameuse Bacchanale est très-curieuse sous beaucoup de rapports; l'exécution en est aussi débauchée que l'invention et le dessin en sont monstrueux. S'il était nécessaire d'édifier mieux nos lecteurs sur la déplorable décadence de l'art en général, et de la gravure en particulier, qui commença à se produire, vers la fin du XVIe siècle, en Italie, nous n'aurions qu'à les inviter à examiner la plus grande partie des planches des maîtres graveurs que Bartsch [1] a énumérés et classés comme contemporains de Marcantonio. Il n'était pas donné à Battista Franco d'arrêter son art sur cet irrésistible penchant, quoiqu'il eût choisi pour ses travaux des sujets plus dignes et plus nobles que ceux qui étaient alors en vogue, et qu'il eût renoncé à la manière sauvage des graveurs à l'eau-forte de son temps. Franco était peintre, stucateur et graveur, et dans

[1] Voir le quinzième volume du *Peintre graveur*.

tous ces arts il a fait preuve d'un grand talent; mais s'il n'a pas acquis une plus vaste célébrité, et s'il n'a pas opposé une plus forte digue aux pitoyables errements de son époque, il faut convenir que le génie lui a manqué.

Un peu plus tard les Carraches, qui certes sont moins solidaires de la décadence italienne qu'on n'a bien voulu le dire, et qui, au contraire, ont puissamment réagi contre elle et en ont retardé les derniers égarements, donnèrent à la gravure italienne de meilleures inspirations. Agostino Carracci surtout influa sur la gravure, qu'il pratiqua avec un grand talent.

Plus tard encore les graveurs italiens semblèrent seuls garder l'héritage du sentiment artistique de leur nation. Malgré la disparition complète de toute école de peinture vraiment digne de ce nom, l'école de la gravure italienne se maintint dans une direction et à une hauteur qu'il y aurait injustice à méconnaître.

Dans le dernier siècle, le Volpato et son célèbre élève Raphaël Morghen, dans celui-ci Longhi et plusieurs autres, doivent être loués et applaudis par les admirateurs judicieux du mérite italien, qui, chez ces artistes du moins, est resté dans son éclat et dans sa consciencieuse gravité.

NOTES.

(1) Le nom de famille de Marcantonio est Raimondi.

(2) Lucas de Hollande naquit à Leyde en 1495. Il mourut à l'âge de trente-neuf ans et fut, dit-on, empoisonné. Sandrart parle au long de ce maître. Lib. III, part. II, n. 41, p. 228.

(3) Marcantonio grava deux Lucrèce qui sont également rares. L'une est un peu plus grande que l'autre.

(4) Sur cette estampe on lit les trois vers suivants :

Quest' è colui che a Troja il padre Anchise
Trasse dal foco, e dopo longo errore
Sotto la rupe Antandra a posar mise.

(5) Les dessins de ces tapisseries, au nombre de sept, furent gravés plus tard par Dorigny et par Simon Genbelia. Les bordures furent gravées par Pietro Santi Bartoli.

(6) Le Massacre des Innocents de Baccio Bandinelli a été gravé par Martino Rota.

(7) Voyez la vie d'Andrea del Sarto, t. VI.

(8) Ce Diogène a été gravé non par le Parmesan, mais par Ugo de Carpi.

(9) Battiste del Moro, autrement dit Battista d'Angelo, fut appelé del Moro parce qu'il était gendre de Francesco Torbido, surnommé il Moro.

(10) Lambert Suterman signait ses gravures *L. Suavius*. Il naquit en 1506.

(11) Antonio Labacco fut architecte et élève d'Antonio da San-Gallo, comme Vasari le dit dans la biographie de ce dernier maître. Labacco a publié des livres d'architecture fort estimés. Dans le t. II des *Lettere pittoriche*, on trouve une lettre de lui, adressée à Baldassare Peruzzi. Cette lettre est signée *Antonio alias Abacco*. Son nom devrait donc s'écrire ainsi l'Abacco et non Labacco.

(12) C'est-à-dire Girolamo Muziano.

(13) La barque de Giotto, gravée par Beatricetto, est très-rare. Elle a été gravée pour la seconde fois dans la *Roma sotterranea*, t. I, p. 193.

(14) Giuseppe Porta, surnommé del Salviati, parce qu'il fut élève de Cecchino Salviati.

(15) Jean Calcar ou Calker fut graveur et peintre. Il eut un merveilleux talent pour les portraits. Quelques-unes de ses peintures furent attribuées, suivant Sandrart, à Titien, et lorsqu'il voulut changer de manière, d'autres de ses ouvrages furent attribués à Raphaël.

(16) G. P. signifie Georges Penz. C'est un de ces graveurs qu'en France on appelle les petits maîtres. Il était de Nuremberg, et contemporain de Marcantonio.

(17) I. B. signifie Jacques Bink. Sandrart croit qu'il est né à Nuremberg.

(18) Frank Floris d'Anvers demeura longtemps à Rome, où il étudia les ouvrages de Buonarroti. Il mourut en 1570, âgé de cinquante ans. Sandrart dit, en parlant de lui : Belgorum nostrorum fuit gloria.

VALERIO DE VICENCE,

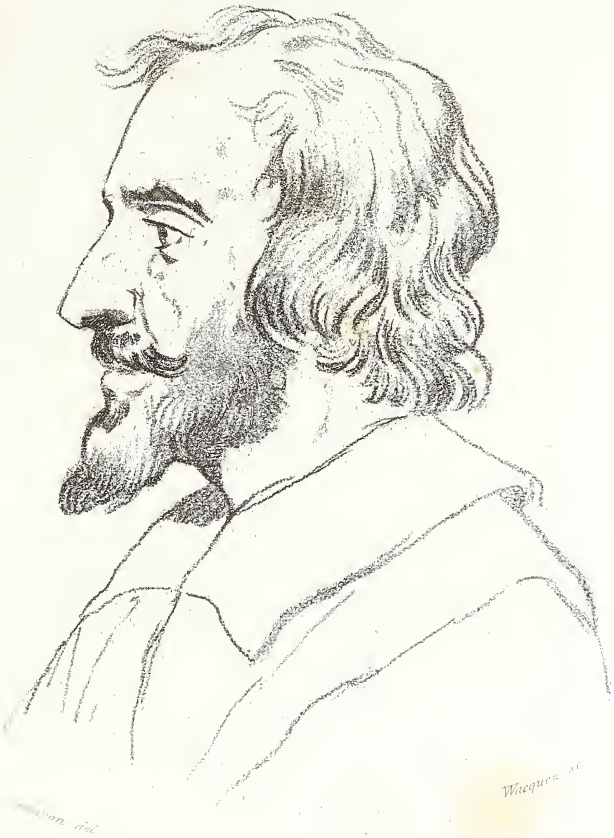
GIOVANNI DE CASTEL-BOLOGNESE,

MATTEO DAL NASSARO DE VÉRONE,

ET AUTRES EXCELLENTS GRAVEURS EN CAMÉES ET EN PIERRES FINES.

Les Grecs ont gravé les pierres orientales et les camées avec une perfection divine, nous nous croirions donc coupable si nous gardions le silence sur les artistes de nos jours qui ont imité ces merveilleux génies. Les anciens n'ont été surpassés, en finesse et en dessin, par aucun des maîtres modernes, si ce n'est par ceux que nous allons mentionner. Mais, avant d'aborder cette tâche, il nous semble convenable de dire quelques mots sur cet art de graver les pierres dures, qui, après la ruine de la Grèce et de Rome, se perdit avec les autres arts du dessin.

Malgré la quantité de camées, de cornalines, de sardoines et d'autres admirables pierres gravées que l'on trouve journellement parmi les décombres de Rome, ce genre de gravure resta abandonné pendant maintes et maintes années, et si on le pratiqua, ce fut de manière à ne point mériter d'attirer l'at-



VALERIO DE VICENCE.

tention. Il ne commença réellement à fournir de bons résultats que du temps des papes Martin V et Paul II. A dater de cette époque, il alla toujours en se perfectionnant, jusqu'au moment où le magnifique Laurent de Médicis et son fils Pierre, tous deux passionnés pour les camées antiques, en composèrent une nombreuse collection, dans laquelle entrèrent principalement des calcédoines, des cornalines et diverses pierres gravées d'un haut prix. Afin de naturaliser cet art à Florence, Laurent et Pierre de Médicis appelèrent des maîtres étrangers, qui eurent mission de restaurer les pierres antiques qu'ils avaient rassemblées et d'enrichir la ville de leurs ouvrages.

C'est à cette école que se forma, grâce au magnifique Laurent de Médicis, un jeune Florentin que l'on appelait Giovanni *delle Corniole* (des cornalines). Il avait mérité ce surnom par son habileté à graver cette sorte de pierres. Parmi toutes celles, grandes ou petites, qui sortirent de ses mains et qui attestent son talent, on en remarque une surtout d'une dimension énorme, sur laquelle il représenta Fra Girolamo Savonarola de Ferrare, célèbre prédicateur que les Florentins adoraient dans son temps.

Giovanni eut pour concurrent le Milanais Domenico de' Cammei (1), qui grava en creux, sur un rubis balais plus grand qu'un Jules [1], le portrait du duc Ludovic le Maure, l'un des meilleurs intailles modernes.

[1] Pièce de monnaie.

Sous le pontificat de Léon X, Pier Maria de Pescia, fidèle imitateur de l'antique, et Michelino, son digne rival, contribuèrent beaucoup aux progrès de la gravure en pierres fines, de cet art si difficile où l'ouvrier procède pour ainsi dire à tâtons, puisqu'il n'a d'autre ressource, pour connaître ce qu'il a fait, que de consulter à chaque instant une empreinte en cire.

Tels sont les hommes qui ouvrirent les voies à la gravure, et l'amenèrent à un point qui permit à Giovanni de Castel-Bolognese, à Valerio de Vicence, à Matteo dal Nassaro, et à d'autres maîtres, de produire tant de mémorables chefs-d'œuvre.

Commençons par Giovanni Bernardi de Castel-Bolognese. Dans sa jeunesse, il passa, auprès d'Alphonse, duc de Ferrare, trois années qu'il employa à exécuter une foule de petits ouvrages, qu'il est inutile de mentionner ici, et plusieurs morceaux importants, parmi lesquels nous citerons le beau Combat de la Bastia, gravé sur cristal, et une médaille représentant d'un côté le portrait du duc de Ferrare, et sur le revers Jésus-Christ emmené par le peuple. De Ferrare, Giovanni, cédant aux sollicitations du Giovio, se rendit à Rome, où, par l'entremise des cardinaux Hippolyte de Médicis et Salviati, il obtint accès auprès du pape Clément VII. Giovanni grava le portrait de ce pontife pour une médaille dont le revers portait Joseph se découvrant à ses frères (2). Sa Sainteté récompensa Giovanni en lui donnant une charge de massier, qu'il vendit deux cents écus sous le règne de Paul III. Giovanni

exécuta encore pour Clément VII les quatre Évangélistes, sur quatre cristaux de forme circulaire. Ces figures furent très-admirées, et valurent à notre artiste l'amitié de hauts personnages, et particulièrement celle de Salviati et d'Hippolyte de Médicis. Ce dernier lui doit les poinçons de son portrait, et un cristal représentant l'Entrevue d'Alexandre avec la femme de Darius.

Lorsque Charles-Quint vint à Bologne pour son couronnement, Giovanni grava son portrait et frappa une médaille en or, qu'il lui porta aussitôt. En récompense, l'empereur lui donna deux cents doublons d'or et lui offrit de l'emmener en Espagne. Mais Giovanni répondit qu'il ne pouvait quitter le service de Clément VII et du cardinal de Médicis, pour lesquels il avait commencé divers travaux.

Giovanni regagna Rome, et il y grava l'Enlèvement des Sabines pour le cardinal de Médicis, qui le combla de présents et de gracieusetés. Au moment de partir pour la France avec une foule de gentilshommes, le cardinal s'ôta du cou un petit collier enrichi d'un camée d'une valeur de plus de six cents écus, et le remit à notre artiste en lui disant de le conserver jusqu'à son retour, époque à laquelle il se proposait de le rémunérer d'une manière digne de lui. Après la mort du cardinal de Médicis (3), ce camée tomba entre les mains du cardinal Farnese. Giovanni fit pour ce seigneur quantité de gravures sur cristaux, et entre autres un Crucifix surmonté d'une figure du Père éternel, et accompagné de la Vierge, de saint Jean et de

la Madeleine. Ce morceau et trois sujets de la Passion, dont chacun occupait un angle d'un cristal de forme triangulaire, servirent à décorer une croix. Giovanni grava en outre, pour deux chandeliers, six cristaux circulaires où l'on voit le Centurion priant le Christ de guérir son fils, la Piscine probatique, la Transfiguration sur le mont Thabor, le Miracle de la Multiplication des cinq pains et des deux poissons, Jésus chassant les vendeurs du temple, et la Résurrection de Lazare (4).

Le cardinal Farnèse ayant fait faire par Marino (5), orfévre florentin, duquel nous parlerons ailleurs, une cassette en argent, Giovanni orna ce meuble magnifique de cristaux et de bas-reliefs, exécutés avec un soin et une perfection inimitables. Il y représenta avec un talent vraiment merveilleux la Chasse de Méléagre et du Sanglier de Calydon, une Bacchanale, une Bataille navale, le Combat d'Hercule avec les Amazones, et d'autres sujets d'après les dessins de Perino del Vaga et de différents maîtres.

Il grava ensuite sur cristal la Prise de la Goulette, la Guerre de Tunis, la Naissance du Christ, la Prière dans le Jardin des Oliviers, Jésus pris par les Juifs, Jésus mené devant Hérode et Pilate, la Flagellation et le Couronnement d'épines, le Portement de Croix, l'Élévation de la Croix, et enfin la glorieuse Résurrection du Sauveur. Tous ces ouvrages sont d'une beauté rare, et néanmoins ont été conduits à fin avec une célérité étonnante.

Giovanni reproduisit également sur cristal, d'a-

près les dessins du Buonarroti, la Chute du Phaéton, et un Vautour rongeant le cœur de Titius (6). Enfin notre artiste fit, en concurrence de Valerio de Vicence, le portrait de Madame Marguerite d'Autriche, fille de l'empereur Charles-Quint, veuve du duc Alexandre de Médicis, et femme du duc Octave Farnèse.

En récompense de ces travaux, Giovanni reçut du cardinal Farnèse un office de giannizzero, dont il tira bon profit. Il obtint encore d'autres faveurs du même cardinal, qui lui portait une telle amitié qu'il ne passait jamais par Faenza, où Giovanni s'était bâti une commode habitation, sans aller loger chez lui.

Pour se reposer de ses fatigues, Giovanni s'établit à Faenza. Sa première femme était morte sans enfants; il en prit une seconde, qui lui donna deux fils et une fille. Maître de plusieurs domaines et d'un revenu qui dépassait quatre cents écus, il vécut heureux au milieu de sa famille, jusqu'à l'âge de soixante ans. Il rendit son âme à Dieu le jour de la Pentecôte de l'an 1555.

Matteo dal Nassaro naquit à Vérone, d'un chaussetier nommé Jacopo dal Nassaro. Dans sa jeunesse il étudia le dessin, et en même temps la musique, art dans lequel il devint très-habile, grâce aux bons soins de Marco Carra et du Tromboncino, ses compatriotes, qui étaient alors au service du marquis de Mantoue. La gravure en creux lui fut enseignée par Galeazzo Mondella, et par Niccolo Avanzi, tous deux issus d'honorables familles véronaises. Galeazzo Mon-

della était bon dessinateur. Niccolo Avanzi grava à Rome des camées, des cornalines et d'autres pierres pour différents princes. Quelques personnes se souviennent d'avoir vu de lui une Nativité du Christ sur un lapis qui fut acheté par la duchesse d'Urbin. Lorsque Matteo eut appris de ces deux maîtres tout ce qu'ils savaient, il grava sur un beau jaspe-sanguin une Descente de Croix, et il eut l'adresse de disposer ses figures de façon que les taches rouges qui se trouvaient dans la pierre servaient à exprimer le sang qui coulait des plaies du Christ. Matteo vendit ce précieux morceau à la marquise Isabelle d'Est.

Il alla ensuite en France, muni de plusieurs ouvrages de sa main, pour se faire connaître à la cour du roi François Ier. Ce prince, juste appréciateur de tous les gens de mérite, accueillit parfaitement Matteo. Il lui prit bon nombre de ses pierres gravées, l'attacha à sa maison avec une bonne pension, et aima en lui le musicien non moins que le graveur.

Matteo travailla non-seulement pour François Ier, mais encore pour la plupart des gentilshommes de la cour, car il était alors de mode de porter des camées et d'autres semblables joyaux au cou et sur la barrette. Pour l'autel de la chapelle qui suivait Sa Majesté dans ses voyages, Matteo fit un tableau plein de figures en or, les unes en ronde-bosse, les autres en demi-relief, et toutes couvertes de bijoux richement ciselés. Il grava également sur plusieurs cristaux les Planètes, et une Vénus et un Cupidon d'une beauté accomplie, dont on voit des épreuves

en soufre et en plâtre dans diverses villes, et particulièrement à Vérone.

Sur une magnifique calcédoine trouvée dans un fleuve, Matteo représenta, presque en ronde bosse, une Déjanire coiffée d'une peau de lion, sur le revers de laquelle il adapta une veine rouge qui traversait la pierre de telle sorte que cette peau semblait fraîchement écorchée. D'autres couches lui servirent pour rendre, dans leurs couleurs naturelles, les cheveux, le visage et la poitrine. L'orfévre Zoppo, élève de Matteo, possède aujourd'hui à Vérone une épreuve de cette tête, qui appartient au roi François Ier.

Matteo avait un caractère aussi élevé que généreux : il aimait mieux donner ses ouvrages que les vendre au-dessous de leur valeur. Un certain baron lui ayant offert un prix misérable pour un camée important qu'il lui avait commandé, Matteo le pria avec instance de l'accepter en pur don. Le baron refusa, et réitéra ses mesquines propositions ; aussitôt Matteo, furieux, s'empara d'un marteau et broya le camée.

Par l'ordre de François Ier, Matteo prépara des cartons pour des tapisseries dont il alla lui-même surveiller l'exécution en Flandre. Il resta dans ce pays jusqu'à l'entier achèvement de ces tapisseries qu'ensuite il expédia en France, où elles furent très-admirées.

Enfin, comme presque tous les hommes, Matteo voulut revoir sa patrie. Parmi les choses rares qu'il y emporta, nous citerons des paysages peints sur

toile, à l'huile et à la gouache, par de bons maîtres flamands. Ces tableaux sont aujourd'hui à Vérone, chez les signori Luigi et Girolamo Stoppi qui les conservent avec soin en mémoire de Matteo.

De retour à Vérone, Matteo s'arrangea une habitation dans une grotte creusée sous un rocher au-dessus duquel est le jardin des frères jésuites. Cet endroit a le double avantage d'être très-chaud en hiver et très-frais en été; de plus, on y jouit d'une vue magnifique; mais Matteo ne put y demeurer autant qu'il aurait désiré. François Ier, ayant recouvré la liberté, lui envoya un courrier qu'il chargea de le ramener et de lui payer son traitement même pour le temps qu'il avait passé à Vérone.

A son arrivée en France, Matteo fut nommé maître de la monnaie, ce qui le détermina à se fixer dans ce pays et à s'y marier. Il eut de sa femme quelques enfants dont malheureusement il eut lieu de se plaindre.

Matteo se distingua par son affabilité et sa courtoisie. Pas un Véronais, pas un Lombard n'allait en France sans recevoir chez lui l'accueil le plus affectueux.

Il fut intimement lié avec Paolo Emilio de Vérone, qui écrivit en latin une histoire de France.

Parmi les nombreux élèves de Matteo, on compte un de ses compatriotes, frère de Domenico Bruscia Sorzi (7), deux de ses neveux qui s'établirent en Flandre, et une foule d'Italiens et de Français que nous nous abstiendrons de mentionner ici. Matteo mourut peu de temps après le roi François Ier.

Maintenant occupons-nous de l'habile Valerio de Vicence (8). Il fit avec une netteté et une dextérité admirables un nombre vraiment incroyable de gravures grandes et petites, en creux et en relief. Il égala les anciens, mais il les aurait sans aucun doute dépassés de beaucoup, si à la finesse et à la perfection de l'exécution il eût su joindre la science du dessin; il eut, du reste, le bon esprit de ne jamais graver que d'après l'antique ou d'après des dessins de bons maîtres modernes.

Valerio représenta toute la Passion du Christ sur une cassette de cristal, pour le pape Clément VII qui lui paya son travail deux mille écus d'or. Sa Sainteté donna cette cassette au roi François, quand ce prince alla à Marseille marier sa nièce au duc d'Orléans.

Pour le même pape, Valerio fit quelques Paix, une croix en cristal et des médailles d'une beauté extraordinaire. L'impulsion qu'il imprima à l'art fut telle, que l'on vit de son temps surgir une quantité prodigieuse de graveurs à Milan et ailleurs.

Valerio reproduisit, d'après l'antique, les médailles des douze empereurs et une foule de médailles grecques.

Il n'y a peut-être pas un orfévre chez qui l'on ne trouve des empreintes en plâtre ou en soufre de ses gravures sur cristaux. Telle était sa célérité, que jamais aucun maître ne fut plus fécond que lui.

Il fit encore une multitude de vases en cristal dont Clément VII donna une partie à différents princes, et le reste à l'église de San-Lorenzo de Flo-

rence, ainsi que d'autres vases qui avaient été rassemblés par le magnifique Laurent et par maints personnages de l'illustre famille de Médicis. Ces vases renferment des reliques de saints. Les uns sont formés de sardoines, d'agates, d'améthystes, de lapis, les autres de plasmes, d'héliotropes, de jaspes, de cristaux et de cornalines d'une beauté et d'une valeur inappréciables.

Pour le pape Paul III, Valerio fit une croix et deux chandeliers en cristal qu'il orna de sujets tirés de la Passion du Christ, et d'une infinité de pierres grandes et petites dont la description m'entraînerait trop loin.

Le cardinal Farnèse possède quantité de productions de la main de Valerio qui se montra non moins fécond que Giovanni de Castel-Bolognese, dont nous avons parlé plus haut. A l'âge de soixante-dix-huit ans, il exécutait encore des choses miraculeuses; il instruisit dans son art une de ses filles, qui se distingue aujourd'hui par son talent.

Valerio aimait avec passion les marbres antiques, et les plâtres moulés sur les ouvrages des maîtres de l'antiquité et des temps modernes: aussi n'épargna-t-il rien pour former la riche et précieuse collection que l'on admire à Vicence, dans sa maison.

Il fut splendidement récompensé par les princes qu'il servit, ce qui lui permit de laisser sa famille dans une honorable aisance.

Il rendit son âme à Dieu dans un âge très-avancé, l'an 1546.

Parme vit fleurir le Marmita qui, après avoir cul-

tivé la peinture, se tourna vers la gravure et prit modèle sur les anciens. On lui doit plusieurs morceaux remarquables. Il enseigna son art à un de ses fils, nommé Lorenzo, qui resta longtemps à Rome auprès du cardinal Giovanni de' Salviati. Lorenzo grava pour ce seigneur des figures magnifiques sur quatre cristaux de forme ovale, qui furent incrustés dans une cassette d'argent que l'on donna ensuite à l'illustrissime signora Leonora de Toledo, duchesse de Florence. Parmi les nombreux ouvrages de Lorenzo, nous citerons un camée d'une rare beauté, représentant la tête de Socrate. Lorenzo fut très-habile à contrefaire les médailles antiques, et il sut tirer grand profit de cette industrie.

Le Florentin Domenico di Polo, disciple de Giovanni delle Corniole, excella dans l'art de la gravure en creux. Il fit, d'après le duc Alexandre de Médicis, une médaille d'une perfection divine, sur le revers de laquelle il figura la ville de Florence. Une autre médaille qu'il exécuta d'après le duc Cosme, la première année du règne de ce prince, porte sur le revers le signe du capricorne. On lui doit encore des gravures de moindre importance que nous nous abstenons de mentionner. Il mourut à l'âge de soixante-cinq ans.

A Domenico, à Valerio, au Marmita et à Giovanni de Castel-Bolognese, succédèrent des maîtres qui les surpassèrent de beaucoup, comme Luigi Anichini de Ferrare, dont la touche est d'une finesse et d'une précision merveilleuses.

Mais aucun de tous ces artistes n'a porté la beauté

de l'exécution, la grâce et la noblesse du dessin aussi haut que Alessandro Cesari (9), surnommé il Greco. On ne saurait imaginer rien de plus parfait que ses camées, que ses médailles, que ses gravures en creux et en relief. Un de ses plus étonnants ouvrages est la médaille du pape Paul III, dont le revers représente Alexandre le Grand prosterné aux pieds du souverain pontife de Jérusalem (10). Il serait impossible de produire des figures plus parfaites. Michel-Ange, en les contemplant, s'écria, devant Giorgio Vasari, que l'heure de la mort avait sonné pour l'art, parce que l'on ne pouvait rien voir de mieux.

L'an 1550, Cesari fit la médaille du pape Jules III, avec un revers représentant des prisonniers rendus à la liberté, suivant la coutume observée par les anciens dans leurs jubilés. Il grava encore une foule de coins pour la monnaie de Rome.

Il exécuta le portrait de Pierre-Louis Farnèse, duc de Castro, et celui du duc Octave, son fils; puis il fit, d'après le cardinal Farnèse, une médaille fort curieuse où la tête, qui est en or, se détache sur un champ d'argent.

Pour le même cardinal, il grava en creux la tête du roi Henri de France sur une cornaline plus grande qu'un *jules*. C'est l'un des intailles modernes les plus remarquables par la correction et la grâce du dessin, et par le précieux et le fini de l'exécution.

On doit à Cesari de nombreux camées. Nous citerons, entre autres, celui où il figura avec une rare

perfection une femme nue, et celui où l'on voit un lion et un enfant; mais nous appellerons surtout l'attention sur la miraculeuse tête de Phocion d'Athènes, qui est le plus beau camée que l'on puisse voir.

Aujourd'hui, on distingue parmi les graveurs en camées Gio. Antonio de' Rossi, de Milan. Outre les belles gravures en creux et en relief qu'il a faites, il est auteur d'un immense camée d'un tiers de brasse en tous sens, dans lequel il représenta à mi-corps Son Excellence et l'illustrissime duchesse Leonora, son épouse, tenant tous deux un médaillon qui renferme l'effigie de Florence. A côté, se trouvent les portraits d'après nature du prince Don Francesco, du cardinal Giovanni, de Don Garzia, de Don Ernando, de Don Pietro, de Dona Isabella et de Dona Lucrezia. C'est le plus étonnant et le plus grand camée que l'on connaisse. Comme Gio. Antonio de' Rossi n'a rien produit de plus important, nous passerons sous silence ses autres ouvrages.

Cosimo de Trezzo (11) a exécuté bon nombre de morceaux dignes d'éloges. Son talent à graver en creux et en relief lui a valu d'être attaché au service de Philippe, roi d'Espagne, qui lui a donné des marques éclatantes de son estime. Cosimo est sans égal dans l'art de faire le portrait d'après nature.

Je ne m'étendrai pas sur le compte de Filippo Negrolo, de Milan, artiste très-habile à ciseler des arabesques et des figures sur des armures de fer. Les estampes gravées sur cuivre qu'il a publiées suffisent pour établir sa réputation.

Gaspero et Girolamo Misuroni de Milan ont fait

des vases et des coupes de cristal d'une rare beauté. Nous mentionnerons particulièrement deux vases que leur avait commandés le duc Cosme, l'un taillé dans un lapis, l'autre dans un morceau d'héliotrope d'une grandeur merveilleuse. Jacopo de Trezzo exerce à Milan ce même art que tous les maîtres que nous venons de nommer ont vraiment rendu facile.

Je pourrais citer bien des graveurs de médailles qui ont égalé et même surpassé les anciens, comme Benvenuto Cellini, qui fit, d'après Clément VII, deux médailles où le portrait de Sa Sainteté paraît vivant. Le revers de l'une de ces médailles représente la Paix domptant la Fureur et brûlant des armures ; sur le revers de l'autre médaille, on voit Moïse faisant jaillir l'eau du rocher pour désaltérer son peuple. Il est impossible de pousser plus loin la perfection. Nous en dirons autant des médailles et des monnaies que Benvenuto grava pour le duc Alexandre, à Florence.

Le cavalier Lione d'Arezzo n'a pas obtenu moins de succès dans le même art. Mais nous parlerons ailleurs de lui et de ses productions (12).

Le Romain Pietro Paolo Galeotto a fait et fait encore aujourd'hui des médailles, des coins de monnaies et des travaux de marqueterie pour le duc Cosme. Il imite le style de l'excellent maître Salvestro, qui a laissé à Rome des ouvrages merveilleux.

Pastorino de Sienne a acquis de la célébrité par ses portraits (13). On peut dire qu'il a fait les portraits de tout le monde, aussi bien ceux des seigneurs

que ceux des petites gens. Il inventa un stuc qui rendait dans les couleurs naturelles la barbe, les cheveux et la peau, de façon que ses figures semblaient vivantes. Mais il se recommande surtout par son habileté à graver les médailles.

Je serais trop long si je me mettais à énumérer tous ceux qui modèlent des médaillons en cire, car aujourd'hui il n'y a pas un seul orfévre qui ne s'en mêle. Bien des gentilshommes même s'y sont appliqués, comme Gio. Battista Sozzini, à Sienne, et le Rosso de' Giugni, à Florence, et une infinité d'autres dont je ne veux pas m'occuper.

Pour terminer, je nommerai Girolamo Fagiuoli, de Bologne, ciseleur et graveur sur cuivre, et Domenico Poggini, qui travaille à Florence pour la Monnaie du duc Cosme. Domenico joint au talent de graveur celui de statuaire. Il imite autant que possible les meilleurs et les plus grands artistes (14).

Les anciens ne nous ont point laissé de traités sur les procédés de la glyptique : les rares et incomplètes notions qui nous en sont parvenues se trouvent éparses çà et là dans les livres de Pline. Quant aux procédés employés par les modernes, Mariette et Laurent Natter, un des plus célèbres praticiens et des plus grands théoriciens de son art, les ont décrits de manière à nous éviter la tâche de suppléer au silence que notre auteur a gardé sur ce sujet.

On attribue aux Égyptiens la gloire d'avoir les premiers cultivé la glyptique. Il est certain qu'ils sont allés très-loin dans la partie mécanique de cet art, mais, dans la partie pratique, ils ne se sont jamais écartés de ce style roide et hiératique qui caractérise tous leurs ouvrages. On le retrouve aussi bien dans leurs scarabées que dans leurs sphynx et leurs idoles de granit.

Les Égyptiens transmirent leurs procédés aux Grecs, qui ne tardèrent pas à se débarrasser des formes liturgiques consacrées par leurs initiateurs, et à développer des allures libres et indépendantes.

Les meilleures pierres gravées par les Grecs, qui nous ont été conservées, datent des trois siècles qui précédèrent l'ère chrétienne, et l'on s'en rend facilement compte lorsque l'on songe que cette époque hérita de toutes les acquisitions des siècles de Phidias, de Scopas, de Praxitèle, de Lysippe, et que les cours des rois d'Égypte, de Syrie, de Pergame et de Syracuse, ouvrirent aux Grecs un domaine plus vaste que jamais, et l'occasion la plus favorable de déployer leurs ressources et leurs talents.

Lorsque les artistes grecs, forcés d'émigrer, vinrent s'établir à Rome, ils y apportèrent l'art de graver sur pierre. Les Romains se montrèrent curieux à l'excès de leurs productions. Ils s'en servaient pour orner leurs anneaux, les coiffures de leurs femmes, les colliers, les agrafes de leurs manteaux, et jusqu'à leurs chaussures : ils en formaient même des collections que l'on nommait dactylio-

thèques. Ce devait être une tentation puissante pour exciter les artistes étrangers et nationaux à travailler vite et à se faire une manière facile. Cependant, à partir de Jules-César jusqu'à Trajan, la glyptique, exclusivement exercée par des Grecs, des affranchis et des esclaves, se maintint à une hauteur respectable. Notons toutefois qu'on remarque déjà dans quelques ouvrages une légère propension à rechercher des formes conventionnelles que depuis l'on a décorées du nom d'idéales. Les graveurs les préféraient aux formes simples et naturelles, parce qu'elles leur évitaient de sérieuses études et leur permettaient de satisfaire à un grand nombre de commandes. Cette mauvaise tendance, déjà très-prononcée sous le règne d'Adrien, devint de plus en plus dominante sous les Antonins.

Les pierres gravées par les Romains sont très-loin, en général, d'avoir le mérite de celles des Grecs. Le dessin n'y est pas d'une incorrection choquante; mais il n'offre ni élégance, ni élévation, ni originalité. Le travail est froid, lourd, indécis et maniéré; la touche est monotone, dépourvue de finesse, et manque d'expression : aussi produit-elle un ouvrage mou, lâche, insipide, et qui ne semble qu'à moitié terminé, quoiqu'on ne reconnaisse que trop que le graveur s'est donné infiniment de peine pour le porter à sa perfection. Cela vient de ce que l'artiste a opéré de pratique, a perdu la nature de vue, et n'a obéi qu'à la fantaisie, qui, on le sait, entraîne souvent à d'étranges écarts.

Le goût des pierres gravées se soutint à Rome

jusqu'à Septime-Sévère, et commença ensuite à décliner avec celui des autres arts.

Avant d'examiner la glyptique chez les modernes, il est bon de dire un mot des pierres gravées par les anciens, que le temps a épargnées, et qui, pour la matière, le travail et la richesse des sujets, peuvent être rangées parmi les monuments les plus intéressants de l'antiquité.

Le cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque Royale renferme une des premières collections de pierres gravées qui existent au monde; il n'y a que les musées de Vienne et de Saint-Pétersbourg qui soient plus riches que lui en camées; et, pour les intailles, il n'est surpassé que par le cabinet de Berlin.

Parmi les pierres en relief qui se trouvent au cabinet de Paris, on remarque principalement le fameux *Achates Tiberianus*, vulgairement appelé *agate de la Sainte-Chapelle*, parce qu'il a été conservé dans le trésor de cette église, où il passait pour représenter le Triomphe de Joseph en Égypte, et où il avait été déposé par Charles V. Il fut, dit-on, apporté en France par Baudouin II, roi de Jérusalem, qui, pour recouvrer l'empire de Constantinople, réclama en 1244 le secours de saint Louis. C'est la plus grande sardonyx connue; elle a un pied de hauteur sur dix pouces de largeur. L'artiste a figuré dans le plan supérieur l'Apothéose d'Auguste. Ce prince est porté dans le ciel par Pégase; Énée, reconnaissable à son costume phrygien, présente à Auguste un globe, symbole de l'empire du monde,

tandis qu'Ascagne, ou Jules, son fils, conduit Pégase par la bride, et mène Auguste vers Romulus, dont la tête est couverte d'un voile, et surmontée d'une couronne radiée; plus loin est Jules-César, tenant un bouclier. Dans la ligne du milieu, Tibère, sous les traits de Jupiter, est assis sur un trône. Près de lui est Livia, sous la figure de Cérès. Devant l'empereur est Germanicus, prêt à partir pour son expédition en Orient; à côté de ce dernier on voit sa mère Antonia, son épouse Agrippine, et Caligula. Derrière le trône, Drusus, fils de Germanicus, et son épouse Livilla. Au rang inférieur, on aperçoit les captifs des nations vaincues par Germanicus. Tel est le précis des explications données par Tristan, Leroi, Albert Rubens, Peiresc, Montfaucon, Marand, Dumersan, etc., lesquels varient tous dans les détails. L'arrangement de cette composition est très-ingénieux, les différents motifs sont pour la plupart fort nobles; mais le travail est moins soigné et moins bien entendu que celui de la célèbre *gemma Augustea*, qui est au Musée de Vienne. Si cette pierre est moins grande que la précédente, et n'a que deux rangées de figures, elle est en revanche d'une exécution qui révèle un artiste plus intelligent. Elle appartenait autrefois à l'abbaye de Poissy, à laquelle elle avait été donnée par Philippe le Bel. Elle fut volée du temps des guerres de religion, et portée en Allemagne, où Rodolphe II la paya douze mille ducats d'or. Ce magnifique camée représente l'Apothéose d'Auguste, accompagné de son épouse Livie et de sa famille; derrière ce prince sont Neptune et

Cybèle, symboles de sa puissance sur terre et sur mer.

Le cabinet de Vienne possède un autre camée très-précieux, où l'on voit Rome et Auguste, un aigle impérial, Claude et sa famille, Ptolémée et Arsinoë.

Il faut encore citer parmi les grands camées, remarquables par la dimension de la pierre et la beauté du travail, l'Apothéose de Germanicus, du cabinet de Paris. Ce morceau précieux a été pendant près de sept cents ans chez les Bénédictins de Saint-Èvre de Toul : suivant la tradition de cette abbaye, le cardinal Humbert, religieux du même ordre, l'avait apporté de Constantinople, sous le pontificat de Léon IX. Ce camée passait pour représenter saint Jean l'Évangéliste, enlevé par un aigle et couronné par un ange. Lorsqu'on eut découvert que c'était un sujet profane, les religieux l'offrirent au roi, en 1684. Il a été gravé et expliqué dans le premier volume des Mémoires de l'Académie des belles-lettres ; depuis ce temps on a pensé qu'il représentait l'Apothéose de Germanicus : cependant ce prince n'a jamais obtenu cet honneur; mais il peut avoir été figuré ainsi allégoriquement, au temps de Caligula, son fils, à qui nous devons presque toutes les médailles des personnages illustres de sa famille.

La chute de l'empire romain entraîna celle des beaux-arts. La gravure en pierres fines surtout fut négligée pendant très-longtemps, ou du moins fut uniquement exercée par des ouvriers qui ne connaissaient que le pur mécanisme de leur profession.

Cependant, dans le temps même que ces ouvriers grossiers et ignorants prenaient la place des bons artistes et semblaient ne plus travailler que pour accélérer la ruine de l'art, ils se rendirent utiles et même nécessaires à la postérité. En opérant bien ou mal, ces artisans continuaient les pratiques manuelles des anciens, pratiques dont la perte était sans cela inévitable, et n'aurait pu que bien difficilement se réparer.

Tous les arts ont décliné dans le Bas-Empire, celui de la gravure comme les autres; et il n'y a point de morceau de ce temps d'un grand mérite.

Dans le moyen-âge, l'art de graver les pierres fines s'est conservé. Plusieurs ouvrages grecs ou byzantins de cette époque nous sont parvenus; ils représentent divers sujets de l'Ancien et du Nou-Nouveau Testament, avec de longues inscriptions grecques : telle est la sardonyx publiée par Gori au frontispice de son *Trésor des dyptiques*.

Lorsque la religion chrétienne eut définitivement remplacé le paganisme en Europe, on ne rechercha plus les anciennes pierres gravées, parce qu'elles rappelaient les objets du culte déchu; on ne s'en servait guère que pour cacheter. Pépin scellait avec un Bacchus indien, Charlemagne avec un Sérapis. Bientôt même on ne cacheta plus avec des pierres gravées; on n'en porta plus en bague; celles qui échappèrent à la destruction furent, par une singulière bizarrerie, employées à orner les châsses dans les églises : c'est ainsi que des pièces antiques très-précieuses nous ont été conservées. Cependant

la pratique de l'art de graver les pierres fines ne fut jamais complétement abandonnée en Occident. Les gravures de ces temps de barbarie offrent des sujets pieux, des images de Jésus-Christ et de la Vierge, ou simplement leurs monogrammes, une colombe, un poisson, une ancre, une lyre, l'arche de Noé, la nacelle de saint Pierre, en un mot tous les symboles que les premiers chrétiens faisaient pareillement graver ou peindre sur leurs tombeaux.

L'art de la gravure en pierres fines n'a donc réellement souffert aucune interruption ; il y a eu une succession suivie de graveurs qui se sont instruits les uns les autres et mis à la main les mêmes outils.

Il est à regretter que Vasari ait laissé dans l'oubli les hommes à qui nous sommes redevables de la transmission des procédés de la glyptique. Notre auteur, en effet, ne remonte pas au delà du xve siècle, et il se borne à noter que cet art commença à fournir de bons résultats sous les pontificats de Martin V et de Paul II, lorsque les Grecs se refugièrent en Italie, après la prise de Constantinole par les Turcs.

Vasari nous représente le célèbre Laurent de Médicis, surnommé le Magnifique, comme le principal et la plus ardent promoteur du notable perfectionnement et de l'heureux changement qu'éprouva l'art de la gravure : sa passion pour les pierres gravées et les camées lui fit rechercher les meilleurs graveurs ; il les rassembla auprès de sa personne, il leur distribua les plus puissants encouragements, et bientôt l'art de la gravure se répandit dans toute l'Italie.

Pour connaître l'histoire des graveurs modernes qui ont paru en Italie dans le temps du renouvellement des arts et des sciences, il faut lire Vasari, Vettori, Mariette, Giulianelli. Comme le témoignent ces auteurs, le XVIe siècle surtout vit fleurir la glyptique. Les graveurs de cette époque, malgré leur mérite, ne sauraient cependant entrer en parallèle avec les Grecs. On peut leur adresser les mêmes reproches qu'aux Romains, qu'ils prirent principalement pour modèles. Leur touche manque d'assurance, leur travail est souvent froid et languissant, ou, s'ils cherchent à l'accentuer, ils ne le font pas avec assez de ménagement et de retenue. Les extrémités, les articulations des membres de leurs figures ne semblent qu'ébauchées ou sont beaucoup trop fortement accusées. Les Grecs, au contraire, pleins de sobriété et en même temps de personnalité, sont constamment maîtres de leur ouvrage, n'y mettent que ce qui doit y être, et n'y oublient rien de ce qui doit s'y trouver.

Le goût de la gravure sur pierres fines fut apporté en France par Matteo del Nassaro, quand il y vint à la suite de François Ier. Coldoré est le premier Français qui se soit illustré dans cet art. Il a gravé avec beaucoup de soin et de finesse plusieurs portraits de personnages célèbres, que l'on trouve dans le cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque Royale. Gay et Jouffroy sont les derniers artistes français qui aient pratiqué la gravure sur pierres fines avec distinction. Aujourd'hui cet art est absolument éteint en France: les Allemands

l'exercent encore; mais c'est toujours en Italie qu'il est cultivé avec le plus de succès.

NOTES.

(1) Il est parlé de Domenico Compagni, surnommé de' Cammei, dans la 153e lettre des *Lettere pittoriche*.

(2) Cette médaille a été gravée dans les *Numism. Rom. Pontif.* du P. Bonanni, p. 185, num. VI.

(3) Le cardinal Hippolyte mourut en 1535.

(4) Ces deux chandeliers et la croix dont Vasari vient de parler furent donnés à la basilique vaticane par le cardinal Farnèse.

(5) Le Giulianelli, dans les *Memorie degl' Intagliatori*, l'appelle Mariano.

(6) Ces deux dessins du Buonarroti ont été gravés sur cuivre.

(7) Domenico Riccio, dit le Brusacorsi, mourut en 1567, âgé de soixante-treize ans.

(8) Valerio Belli de Vicence.

(9) Dans la première édition du Vasari on lit Cesati.

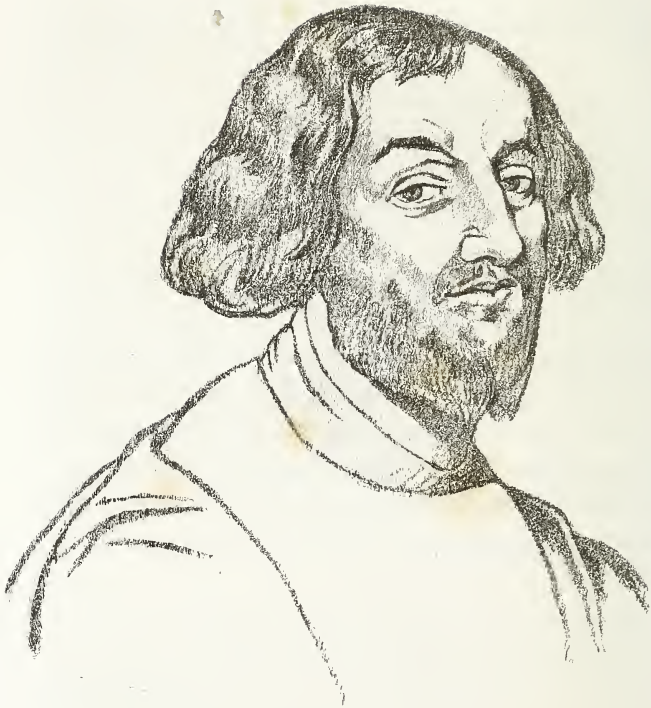
(10) Cette médaille est gravée dans le recueil du P. Bonanni.

(11) On croit que cet artiste se nommait Jacopo et non Cosimo.

(12) Voyez la vie de Lione Lioni.

(13) Vasari a parlé du Pastorino en différents endroits de son livre.

(14) Le Poggini joignit au talent de graveur celui de sculpteur.



GIULIANO BUGIARDINI.

GIULIANO BUGIARDINI,

PEINTRE FLORENTIN.

Avant le siége de Florence, la population avait pris un tel accroissement, que les faubourgs, avec leurs églises, leurs monastères et leurs hôpitaux, formaient pour ainsi dire une autre ville où étaient accourus une foule d'honorables citoyens et d'artistes de tous genres qui trouvaient à y vivre d'une manière peu dispendieuse, principalement à raison de la légèreté des impôts. Giuliano Bugiardini naquit dans l'un de ces faubourgs situé hors de la porte de Faenza. Il y demeura jusqu'en 1529, époque à laquelle furent détruits tous les édifices et toutes les habitations qui environnaient Florence. Dans sa jeunesse, il étudia sous la direction du sculpteur Bertoldo, dans les jardins des Médicis, sur la place San-Marco. A cette école il contracta une vive et durable amitié avec Michel-Ange Buonarroti auquel il sut plaire, moins par son talent que par son amour pour l'art et par la bonté et la simplicité de son caractère. Il n'avait point, en effet, d'autre défaut que celui de trop admirer ses propres ouvrages. A la vérité ce défaut est commun à bien des gens,

mais il le poussait à l'excès, soit parce qu'il était extrêmement soigneux dans son travail, soit par tout autre motif. Aussi Michel-Ange, qui s'estimait malheureux de n'être jamais pleinement satisfait d'aucun de ses chefs-d'œuvre, proclamait-il Giuliano un homme souverainement heureux lorsqu'il le voyait si facilement content de lui-même.

Après avoir dessiné dans le jardin des Médicis, Bugiardini demeura quelque temps avec le Buonarroti, le Granacci, et Domenico Ghirlandaio qui était alors occupé à décorer la chapelle de Santa-Maria-Novella; puis il alla travailler avec Mariotto Albertinelli à Gualfonda, où il acheva un tableau qui est aujourd'hui près de la porte de Santa-Maria-Maggiore de Florence. Cette composition fut couverte d'éloges : elle représente saint Albert, carme, foulant aux pieds le démon déguisé en femme (1).

Avant le siége de 1530, on avait coutume à Florence de ne point enterrer un noble sans porter devant son cercueil un tableau entouré de draperies peintes qui restaient ensuite dans l'église en mémoire du défunt et de sa famille. Quand le vieux Cosimo Ruccellai mourut, Bernardo et Palla, ses fils, imaginèrent de remplacer ces draperies par une bannière de quatre brasses de largeur sur cinq de hauteur, bordée des armes des Ruccellai. Ils confièrent cet ouvrage à Giuliano qui l'exécuta avec plus d'application qu'on n'en accorde à de semblables choses. Il peignit sur la bannière saint Cosme, saint Damien, saint Pierre et saint Paul. La beauté de ces personnages frappa Mariotto Alber-

tinelli, qui déjà avait eu occasion de remarquer avec quelle scrupuleuse exactitude il se conformait aux dessins qu'on le chargeait de reproduire. Comme, à cette époque, Mariotto se disposait à renoncer à la peinture, il laissa à Giuliano le soin de terminer un tableau que son ami Bartolommeo di San-Marco avait seulement dessiné et ombré à l'aquarelle sur l'enduit du panneau. Giuliano s'acquitta de sa tâche avec un zèle extraordinaire. Son tableau, d'abord placé à San-Gallo, passa, lorsqu'on détruisit cette église, dans l'hôpital des Preti, et de là dans le couvent de San-Marco, d'où enfin il fut transporté sur le maître-autel de San-Jacopo-tra'-Fossi. Il représente la Madeleine baisant les pieds du Christ mort; saint Jean l'Évangéliste soutient la tête du Sauveur que saint Paul et saint Pierre contemplent en pleurant (2). La conscience et le bon goût avec lesquels Giuliano peignit ces figures, lui valurent et lui vaudront toujours de justes louanges. Il acheva ensuite, pour Cristofano Rinieri, le Rapt de Dina, également ébauché par Fra Bartolommeo, et il en fit une copie qui fut envoyée en France.

Peu de temps après, Bugiardini fut appelé à Bologne par quelques-uns de ses amis. Il y exécuta divers portraits, et de plus y peignit à l'huile, pour une chapelle du nouveau chœur de San-Francesco, une Vierge accompagnée de deux saints que les Bolonais, chez qui les maîtres n'abondaient point alors, admirèrent beaucoup.

De retour à Florence, Giuliano fit, pour je ne sais qui, cinq tableaux dont les sujets sont tirés de la vie

de la Vierge, et que possède aujourd'hui le savant maestro Andrea Pasquali, médecin de Son Excellence.

Messer Palla Ruccellai ayant commandé à Giuliano un tableau destiné à l'autel de sa chapelle de Santa-Maria-Novella, notre artiste voulut retracer le Martyre de sainte Catherine. Mais le croirait-on? il travailla plus de douze années à ce tableau, tant il avait l'esprit peu inventif, tant il était embarrassé pour se tirer des détails variés que comportait le sujet qu'il avait choisi; il était sans cesse à se creuser la tête pour savoir comment pouvaient être les roues du supplice, comment il devait rendre la foudre qui réduisit en cendres ces instruments de torture. Ce qu'il avait fait un jour, il le changeait le lendemain, si bien qu'il n'en finissait jamais. Il est vrai que, pendant ces douze années, il produisit maints ouvrages parmi lesquels nous citerons le portrait très-ressemblant de Messer Francesco Guicciardini qui avait quitté Bologne, et s'était retiré à la campagne, à Montici, pour écrire son histoire d'Italie. Giuliano peignit aussi la Signora Angiola de' Rossi, sœur du comte di Sansecondo, et femme du Signor Alessandro Vitelli; et, pour Messer Ottaviano de' Medici, il copia un grand tableau de Fra Sebastiano del Piombo, renfermant le pape Clément VII assis, et Fra Niccolò della Magna debout. Dans un autre tableau, il déploya une patience incroyable pour représenter encore Clément VII assis, et Bartolommeo Valori agenouillé devant ce pontife.

Giuliano entreprit ensuite le portrait de Michel-

Ange, que Messer Ottaviano lui avait demandé. A la première séance, le Buonarroti posait depuis deux heures et s'amusait des propos que lui débitait Giuliano, lorsque celui-ci s'interrompit pour lui dire : « Michel-Ange, si vous voulez vous voir, levez-vous, « car j'ai déjà arrêté les traits de votre visage. » Michel-Ange se leva, regarda l'ébauche et s'écria : « Que diable avez-vous fait? vous m'avez peint avec « un œil dans la tempe! prenez-y garde. » — Giuliano, d'abord un peu déconcerté, compara gravement son portrait avec le modèle, et répliqua avec assurance : « Je ne crois pas m'être trompé, mais « asseyez-vous, je jugerai mieux ce qu'il en est. » Michel-Ange, qui connaissait l'homme, se rassit aussitôt en riant sous barbe. Après un long et sérieux examen : « Il me semble décidément, dit Giuliano, « que je ne me suis point écarté du modèle. » — « Eh bien! c'est donc un défaut de nature, répondit « Buonarroti, continuez, continuez, bon courage. » Giuliano donna ce portrait à Messer Ottaviano, auquel Michel-Ange fit aussi remettre celui du pape Clément VII, que Fra Sebastiano lui avait envoyé de Rome.

Vers le même temps, Giuliano fit pour le cardinal Innocenzo Cibo une belle copie du tableau dans lequel Raphaël avait introduit le pape Léon X, le cardinal Jules de Médicis et le cardinal de' Rossi; mais il substitua, et avec talent, à la tête du cardinal de Rossi celle du cardinal Cibo (3). On lui doit en outre le portrait du jeune et beau Cencio Guasconi, et un tabernacle à fresque, où la faiblesse

du dessin est rachetée par un fini extraordinaire. Ce tabernacle orne la villa de Baccio Pedoni, à l'Olmo-a-Castello.

Vivement sollicité par Palla Ruccellai de terminer le tableau dont nous avons parlé plus haut, Giuliano se détermina un jour à le montrer à Michel-Ange. Après lui avoir raconté avec quelle peine il était parvenu à rendre et le feu du ciel qui détruit les roues du supplice et le soleil qui délivre sainte Catherine de la mort, il le pria de lui indiquer le moyen de placer sur son premier plan huit ou dix soldats blessés ou tués par la foudre. Il ne savait, disait-il, comment faire tenir dans un si étroit espace les personnages qu'il avait imaginé de ranger en file. L'embarras de Giulano ne laissa pas de divertir le Buonarroti; cependant il eut pitié du pauvre diable, et vint à son secours. Il prit un charbon, et esquissa sur le tableau une file de merveilleuses figures nues et en raccourci, qui tombaient dans diverses attitudes, les unes en avant, les autres en arrière; celles-ci blessées, celles-là frappées de mort.

Peu de temps après, Giuliano, incapable de modeler les figures dont Michel-Ange lui avait seulement tracé les contours, emmena dans son atelier son ami Tribolo, qui consentit à l'aider. Le Tribolo lui fit quelques maquettes en terre, auxquelles il donna un caractère mâle en se servant de la gradine, instrument de fer dentelé. Mais cela ne s'accordait guère avec le léché que Giuliano affectionnait par-dessus tout : aussi, dès que le Tribolo fut

parti, il s'arma d'un pinceau qu'il trempa dans l'eau, et il lissa si bien les maquettes, qu'il enleva toutes les vigueurs destinées à produire l'effet. En apprenant cette nouvelle, le Tribolo ne put s'empêcher de rire de la simplicité de Giuliano. Quant à celui-ci, il acheva son tableau de telle façon que personne ne se douterait que Michel-Ange y a touché.

Enfin Bugiardini, étant devenu vieux, et pauvre d'argent et de travaux, se mit à peindre une Piété dans un tabernacle qui devait aller en Espagne. Par amour de l'art, il exécuta cet ouvrage avec un soin et une patience vraiment incroyables. Par allusion aux ténèbres qui couvrirent la terre lors de la mort du Sauveur, il représenta sur les volets du tabernacle une Nuit environnée d'un fond noir, et copiée d'après celle de Michel-Ange, qui est dans la sacristie de San-Lorenzo. Mais comme la statue du Buonarroti n'a pour emblème qu'un hibou, Giuliano jugea à propos d'enrichir sa peinture d'un de ces fanaux qu'on allume la nuit pour la chasse aux grives, et en outre d'un lampion et de bonnets de nuit, de cornettes, d'oreillers et de chauve-souris. En voyant cet étrange amalgame, le Buonarroti faillit étouffer de rire.

Giuliano vécut soixante-quinze ans. Il fut enseveli dans l'église de San-Marco de Florence, l'an 1556.

Un jour, il vantait au Bronzino les charmes d'une femme qu'il avait rencontrée. « La connaissez-vous ? » lui demanda le Bronzino : « Non, répondit

Giuliano, mais elle est d'une beauté rare : on croirait voir une de mes peintures. »

Maître Giorgio s'est complu à représenter Giuliano Bugiardini comme un pauvre compagnon plus que naïf, et poussant à l'excès le contentement de lui-même et l'admiration pour ses propres ouvrages. Que Vasari ait peint le caractère de l'homme avec des couleurs un peu forcées peut-être, la faute n'est pas grande, et l'histoire n'a guère à en souffrir; mais qu'entraîné par sa verve railleuse, il aille ensuite jusqu'à méconnaître le talent de l'artiste, jusqu'à le montrer sous un faux jour, c'est ce dont il aurait dû soigneusement se garder, c'est ce que l'on est en droit de lui reprocher sévèrement. Les œuvres du Bugiardini qui se sont conservées prouvent, d'une manière incontestable, la négligence avec laquelle Vasari les a examinées, ou l'injustice avec laquelle il les a appréciées. En effet, si elles n'ont point les allures magistrales et imposantes qui distinguent les productions des chefs de l'école de Florence, elles sont bien loin assurément d'avoir la tournure grotesque que leur prête notre historien. Le Bottari dit, avec l'assentiment du docte Lanzi, que le Martyre de sainte Catherine, traité avec tant de mépris par Giorgio, est *digne d'admiration,* non-seulement pour les soldats tracés au charbon par le Buonarroti et peints ensuite par

Giuliano, mais encore pour le reste de la composition. Ajoutons que, si les maîtres les plus illustres de Florence sont souvent supérieurs au Bugiardini par la richesse de l'invention, l'énergie et l'originalité du style, il est toujours leur égal par la correction du dessin et la beauté de l'exécution. Il est donc de toute équité de réclamer pour lui une place honorable dans l'histoire de l'art.

Maintenant, après nous être inscrits contre le jugement fâcheux et immérité dont Vasari a frappé un Florentin, qu'il nous soit permis de demander en passant ce que deviennent les accusations de partialité patriotique, auxquelles notre auteur a été si souvent en butte ?

NOTES.

(1) Le Saint Albert de Bugiardini a été remplacé par un tableau du Cigoli.

(2) Ce tableau n'est plus dans l'église de San-Jacopo-tra-Fossi. Il a été décrit par Francesco Bocchi dans les *Bellezze di Firenze*, p. 304 de l'édition du Cinelli.

(3) Cette copie fut vendue par le dernier cardinal Cibo au cardinal Valenti Gonzaga.

SIMONE MOSCA,

SCULPTEUR ET ARCHITECTE.

Les Grecs et les Romains ont sculpté les bases, les chapiteaux, les frises, les corniches, les festons, les trophées, les mascarons, les candélabres, les oiseaux, les grotesques et, en un mot, tous les ornements de ce genre avec un talent qui n'a été égalé, chez les modernes, que par Simone Mosca de Settignano. Les magnifiques résultats qu'il obtint montrèrent combien les anciens étaient restés supérieurs à ses devanciers, qui n'avaient su traiter les feuillages qu'avec sécheresse, crudité et maigreur. Ceux du Mosca, au contraire, se distinguent par la hardiesse, la richesse et la variété de leurs formes. Des liserons, des fleurs, des oiseaux d'une grâce ravissante ajoutent encore à leur beauté : aussi peut-on affirmer (n'en déplaise à personne) que Simone est le seul qui soit parvenu à tirer du marbre des ouvrages qui luttent de vérité avec la nature même.

Dans sa jeunesse, Simone Mosca se livra avec succès à l'étude du dessin et de la sculpture. Maestro Antonio da San-Gallo apprécia son génie et le conduisit à Rome, où il commença par lui faire

SIMONE MOSCA

exécuter des chapiteaux, des bases, des feuillages pour l'église de San-Giovanni-de'-Fiorentini, et divers travaux pour le palais du cardinal Farnèse (1).

Comme Simone employait tous les moments dont il pouvait disposer, et principalement les jours de fête, à copier les antiquités de Rome, il ne tarda pas à dessiner les plantes mieux qu'Antonio lui-même. Dans ses recherches, en glanant çà et là, il se composa, au bout de peu d'années, une manière pour ainsi dire presque universelle qui lui permit de mener à bonne fin tout ce qu'il entreprenait. Les écussons qu'il fit pour l'église de San-Giovanni-de'-Fiorentini en fournissent la preuve. L'un de ces écussons renferme un énorme lys si merveilleusement rendu, qu'il excita l'admiration générale.

Antonio da San-Gallo, ayant été chargé par Messer Agnolo Cesis de surveiller le revêtement en marbre d'une chapelle et la construction d'un tombeau qui fut mis en place, l'an 1550, dans l'église de Santa-Maria-della-Pace, confia au Mosca le soin d'y sculpter quelques pilastres et une partie du soubassement. Notre artiste s'acquitta de sa tâche de telle façon, que l'on reconnaît à leur grâce et à leur perfection, entre tous ceux qui les entourent, les morceaux qui lui sont dus. Sur le soubassement, il représenta des autels dans le goût antique qui ne sauraient être plus beaux.

Simone orna ensuite de ravissants mascarons la margelle du puits que San-Gallo établit dans le cloître de San-Pietro-in-Vincola.

A peu de temps de là, le Mosca, qui s'était acquis

une bonne réputation, retourna à Florence. Il y sculpta des festons et d'autres ornements d'une élégance exquise sur le piédestal que Benedetto da Rovezzano préparait pour la statue d'Orphée, à laquelle travaillait alors Baccio Bandinelli.

Après avoir fait divers ouvrages en pierre de macigno, le Mosca songea à regagner Rome; mais le sac de cette ville le força de renoncer à son projet: il resta donc à Florence, et il s'y maria. Malheureusement, comme il était sans fortune, il se vit réduit à accepter toute espèce de commandes pour sustenter sa famille.

Sur ces entrefaites vint à Florence Pietro di Subisso, qui avait continuellement sous ses ordres une foule d'ouvriers, attendu que rien ne se construisait à Arezzo, sa patrie, sans qu'il y présidât (2). Il emmena Simone à Arezzo, et il lui donna à faire une cheminée en pierre de macigno et un évier dans une salle de la maison des héritiers de Pellegrino da Fossombrone. Cette maison avait été vendue par les neveux de l'habile astrologue Messer Piero Geri, qui l'avait bâtie sur les dessins d'Andrea Sansovino. Le Mosca se mit à l'œuvre et forma sa cheminée de deux pilastres surmontés d'un architrave, d'une frise et d'une corniche, au-dessus desquels il pratiqua un fronton accompagné de festons et des armoiries de Pellegrino da Fossombrone. Bien que cette cheminée fût simplement en pierre de macigno, le Mosca l'enrichit de sculptures si variées et si délicates, qu'elle devint entre ses mains plus belle que si elle eût été de marbre. Il orna les pilastres de tro-

phées en demi-relief et en bas-relief les plus riches et les plus pittoresques que l'on puisse se figurer, composés de casques, de targes, de carquois et de différentes armures. Il y introduisit aussi des mascarons, des monstres marins et d'autres gracieuses fantaisies qu'il travailla de telle façon, qu'on les croirait en argent. Il décora ensuite la frise qui est entre la corniche et l'architrave d'un enroulement de feuillages couverts d'oiseaux, se détachant du fond d'une manière vraiment miraculeuse. On remarque encore une guirlande de feuilles et de fruits qui surpassent pour ainsi dire la nature elle-même, tant ils sont finement et précieusement traités. Des têtes grotesques et des candélabres d'une rare beauté complètent la décoration de cette cheminée. Malgré la modique rétribution qui lui était assignée, Simone, soutenu par l'amour de l'art, déploya dans ce travail une application inimaginable; mais il n'en fut pas de même pour son évier, qui est d'une beauté fort ordinaire.

Dans le même temps, Simone traça pour Piero di Subisso, lequel n'était pas très-savant, une foule de dessins de maisons, de portes, de fenêtres et de divers détails d'architecture. Ainsi on lui doit la belle fenêtre qui est à l'encoignure des Albergotti, au-dessous de l'école de la commune, deux autres fenêtres qui ornent la maison de Ser Bernardino Serragli, à Pelliceria, et les armoiries en pierre de macigno du pape Clément, qui occupent l'angle du palais des Priori (3). Ce fut encore d'après ses dessins que l'on construisit, pour Bernardino di Cristofano

da Giovi, dans l'abbaye de Santa-Fiore d'Arezzo, une chapelle d'ordre corinthien et en pierre de macigno (4). Bernardino voulut faire peindre le tableau de cette chapelle par Andrea del Sarto, et ensuite par le Rosso; mais, différents motifs les en ayant empêchés, il eut recours à Giorgio Vasari, avec lequel il eut également beaucoup de peine à s'entendre. Comme la chapelle était dédiée à saint Jacques et à saint Christophe, Bernardino tenait à ce que l'on y représentât, outre la Vierge, l'Enfant Jésus et saint Jacques, le géant saint Christophe, portant un second Christ sur son épaule. Ce projet était monstrueux et, de plus, presque impossible à réaliser; car il fallait introduire une figure colossale, de six brasses de hauteur, dans un tableau qui n'avait que quatre brasses. Cependant Vasari, poussé par le désir de contenter Bernardino, lui composa un dessin où l'on voyait saint Christophe à demi agenouillé, recevant l'Enfant Jésus des mains de la Vierge placée sur un nuage. Saint Jacques et d'autres saints étaient disposés, dans le fond, de manière à ne point produire un effet choquant. Ce dessin aurait été mis en œuvre si, par malheur, la mort ne fût venue frapper Bernardino.

Pendant que le Mosca travaillait à cette chapelle, Antonio da San-Gallo, de retour de Parme, où il était allé inspecter les fortifications, passa par Arezzo avant de rejoindre le Tribolo, Raffaello da Montelupo, le jeune Francesco da San-Gallo, Girolamo de Ferrare, Simone Cioli et d'autres sculpteurs et tailleurs de pierre qu'il avait envoyés à Loreto pour

conduire à fin ce qu'Andrea Sansovino avait laissé inachevé dans la chapelle de la Madone. Antonio profita de son séjour à Arezzo pour déterminer le Mosca à le suivre à Loreto. Là, il le chargea de surveiller l'exécution de tous les ornements de la chapelle. Le Mosca s'acquitta parfaitement de cette mission, et, en outre, sculpta de sa main plusieurs morceaux, parmi lesquels nous citerons les petits anges de marbre qui se trouvent au-dessus des portes, et qui sont bien supérieurs à ceux de Simone Cioli que l'on voit à côté. De plus, le Mosca fit tous les gracieux et admirables festons de marbre qui courent autour des parois; aussi n'est-il pas étonnant qu'une foule d'artistes soient venus de loin pour visiter cette admirable chapelle.

Antonio da San-Gallo, juste appréciateur du mérite du Mosca, n'attendait qu'une occasion pour le récompenser et lui témoigner son estime. Paul III, successeur de Clément VII, lui ayant ordonné de clore le puits d'Orvieto et d'y pratiquer des portes, il emmena le Mosca et lui confia ce travail qui ne laissait pas d'offrir quelques difficultés; mais notre artiste s'en tira avec bonheur. Il fut ensuite forcé d'y sculpter les lys des Farnèse dans les boules que présentait l'écusson des Médicis, c'est-à-dire de remplacer par les armes de Paul III celles de Clément VII, bien que ce dernier fût le véritable auteur de ce magnifique et royal monument.

Tandis que Simone Mosca exécutait cet ouvrage, les intendants de la cathédrale d'Orvieto résolurent d'achever la chapelle de marbre commencée et menée

jusqu'à la hauteur du soubassement sur les dessins de Michele San-Micheli de Vérone. Les intendants proposèrent cette entreprise à Simone qui l'accepta. La considération dont il était entouré à Orvieto l'engagea à y appeler sa famille, ce qui lui permit de travailler avec l'esprit en repos. Il débuta par sculpter quelques pilastres et divers ornements où son talent éclata de telle sorte qu'on lui assigna une pension annuelle de deux cents écus d'or. Le milieu du fond de la chapelle devait recevoir un bas-relief. Le Mosca le fit allouer à son intime ami Raffaello da Montelupo qui représenta une superbe Adoration des Mages, comme nous l'avons déjà dit ailleurs (5).

De chaque côté de l'autel de la chapelle, est une espèce de soubassement large de deux brasses et demie, sur lequel s'élèvent deux pilastres hauts de cinq brasses. Au milieu de ces pilastres se trouve l'Adoration des Mages, accompagnée de candélabres ornés de grotesques, de mascarons, de figurines et de feuillages d'une beauté divine. Sur l'autel est un gradin qui renferme un petit ange dont les mains soutiennent un cartel enrichi de festons. Au-dessus de l'Adoration des Mages, est un hémicycle occupé par des anges et terminé par une corniche surmontée d'un Père Éternel, en demi-relief. Deux Victoires, également en demi-relief, placées aux côtés de l'hémicycle, complètent cette décoration où l'on ne peût se lasser d'admirer la richesse de l'ensemble et la délicatesse exquise des chapiteaux, des corniches, des mascarons, des festons, des candélabres et de tous les autres détails ou accessoires.

Simone Mosca avait auprès de lui, à Orvieto, un fils âgé de quinze ans, appelé Francesco et surnommé le Moschino. Ce jeune homme était né, pour ainsi dire, avec le ciseau à la main. Il faisait tout ce qu'il voulait avec une grâce extraordinaire. C'est par lui que furent sculptés, sous la direction de Simone, les anges de l'hémicycle et du gradin, le Père Éternel, et ces deux Victoires dont nous venons de parler. Le succès que ce travail obtint fut cause que les intendants de la cathédrale chargèrent Simone de décorer de la même manière une seconde chapelle située de l'autre côté du chœur. Il fut convenu que l'on ne changerait rien à l'architecture; que les figures seules seraient différentes. Le bas-relief confié au Moschino devait représenter la Visitation de la Vierge. Tout en consacrant ses soins à cette entreprise, Simone se montra utile à la ville d'Orvieto, en fournissant à divers citoyens des dessins d'architecture. Ainsi il traça le plan de plusieurs bâtiments pour les seigneurs comtes della Cervara, et celui de la maison de Messer Raffaello Gualtieri, père de l'évêque de Viterbe et de l'honorable gentilhomme Messer Felice. Enfin Simone rendit les mêmes services dans les environs d'Orvieto, et particulièrement au signor Pirro Colonna da Stripicciano.

Sur ces entrefaites, Antonio da San-Gallo appela notre artiste à Pérouse pour exécuter les ornements de la forteresse que le pape faisait élever sur l'ancien emplacement des maisons des Baglioni. Le Mosca donna donc les dessins des portes, des fenêtres, des cheminées, et ceux de deux immenses et

magnifiques armoiries de Sa Sainteté. Ces travaux le mirent en relation avec Messer Tiberio Crispo, gouverneur de la forteresse, lequel l'envoya à Bolsena pour construire, à l'endroit le plus élevé de ce village et du côté du lac, une vaste et belle habitation accompagnée de riches escaliers.

Peu de temps après, Messer Tiberio, ayant été nommé gouverneur du château de Sant'-Agnolo, manda le Mosca à Rome et l'employa à la restauration des salles de cette citadelle. Entre autres choses, il lui fit sculpter en marbre, au-dessus des arcs d'entrée de la nouvelle loge, deux armoiries du pape, où l'on admire la merveilleuse habileté avec laquelle sont traités les festons et les mascarons qui entourent les clefs de saint-Pierre et la tiare pontificale.

Le Mosca retourna ensuite à Orvieto pour achever sa chapelle; et tant que vécut le pape Paul, il y travailla de telle sorte qu'elle fut peut-être encore plus belle que la première. Le Mosca, en effet, moins avide d'argent que de gloire, nourrissait un si profond amour pour son art, que parfois il tentait l'impossible.

L'an 1550, l'élection du pape Jules III fit penser au Mosca que l'édification de Saint-Pierre allait être sérieusement poussée en avant. Il se rendit aussitôt à Rome et pria les intendants de la fabrique de lui confier l'exécution de quelques chapiteaux de marbre; néanmoins, en faisant cette demande, il était poussé par le désir d'être agréable à son gendre Giovan Domenico plus que par tout autre motif. Sur

ces entrefaites, Giorgio Vasari, alors au service du pape, ayant rencontré le Mosca qu'il aimait beaucoup, résolut de lui procurer de l'ouvrage. Il voulait lui donner à sculpter de riches ornements sur le tombeau du cardinal di Monte, que Jules III, héritier et neveu de ce prélat, lui avait ordonné d'élever dans l'église de San-Piero-a-Montorio. Mais le pape montra les modèles de Vasari à Michel-Ange, et celui-ci dit à Sa Sainteté qu'il ne fallait point s'embarrasser d'ornements; car, ajouta-t-il, si d'un côté ils enrichissent un ouvrage, d'un autre côté, ils nuisent aux figures, et leur enlèvent du ressort. Le pape adopta cet avis, et Vasari fut forcé de remercier le Mosca et de terminer sans ornements son tombeau, qui, du reste, fut ainsi mieux qu'il n'aurait été autrement.

Le Mosca regagna donc Orvieto. Il y dessina deux grands tabernacles de marbre qui furent construits dans la croisée [1] de l'église. Raffaello da Montelupo laissa un Christ nu et en marbre dans l'un de ces tabernacles, et le Moschino fit pour l'autre un saint Sébastien également nu. La même église doit au Moschino un saint Pierre et un saint Paul qui ne méritent que des éloges.

Pendant ce temps la chapelle de la Visitation ne fut pas abandonnée. Lorsque le Mosca mourut, il ne lui restait plus à y sculpter que deux oiseaux qu'il aurait sans aucun doute achevés, si Messer Bastiano Gualtieri, évêque de Viterbe, ne l'eût employé à exécuter un bas-relief en quatre pièces, qui fut en-

[1] On appelle ici croisée le travers qui forme les deux bras d'une église bâtie sur le plan d'une croix.

voyé en France au cardinal de Lorraine. Cet ouvrage est regardé comme l'un des meilleurs qu'ait jamais produits Simone.

Bientôt après, en 1554, notre artiste mourut âgé de cinquante-huit ans. Il fut honorablement enterré dans la cathédrale d'Orvieto.

Sa place fut donnée par les intendants de l'église à son fils Francesco Moschino, qui, s'en souciant peu, la céda à Raffaello da Montelupo et alla à Rome où il conduisit à fin deux gracieuses figures de marbre pour Messer Roberto Strozzi, c'est-à-dire le Mars et la Vénus que l'on voit dans la cour du palais de ce seigneur. Le Moschino représenta ensuite, presque en ronde-bosse, Diane se baignant avec ses nymphes et métamorphosant en cerf Actéon dévoré par ses propres chiens. Il apporta ce morceau à Florence et l'offrit au duc Cosme au service duquel il désirait vivement entrer. Le duc accepta le présent du Moschino et s'empressa d'utiliser son talent dans la cathédrale d'Orvieto. Le Moschino y fit à son honneur, dans la chapelle de la Nunziata, construite par Stagio di Pietrasanta, entre un ange et une Madone, l'un et l'autre hauts de quatre brasses, Adam et Ève à côté de l'arbre fatal. Un Père Éternel et des enfants dont il enrichit la voûte lui valurent non moins d'éloges que ses précédents ouvrages. Comme cette chapelle est à peu près finie, Son Excellence vient d'ordonner que l'on ait à commencer celle de l'Incoronata qui se trouve en face, tout à l'entrée de l'église, à main gauche.

Le Moschino s'est également distingué dans les

travaux qui lui ont été confiés à l'occasion des noces de la sérénissime reine Jeanne et de l'illustrissime prince de Florence.

Simone Mosca joignit au talent de sculpteur celui d'architecte. C'est essentiellement à la réunion de ces deux talents, il n'en faut pas douter, qu'il dut la prodigieuse habileté qu'il déploya dans l'art du décorateur. En effet, le mérite du Mosca réside moins dans la beauté des ornements considérés en eux-mêmes, que dans leur harmonie et leur accord avec les édifices auxquels ils sont liés. Là où le Mosca s'est exercé, une intelligence unique semble avoir présidé à la décoration et à la construction, et de telle sorte que l'on ne saurait décider si l'architecte fut le décorateur, ou le décorateur l'architecte. De cette unité ressort la suprême perfection qui distingue ses œuvres et que ses contemporains récompensèrent par cette juste admiration dont Vasari s'est rendu l'écho.

Si les résultats obtenus par le Mosca et la plupart des grands ouvriers de son siècle sont effectivement dus à la réunion et à l'accord des différents arts dans l'enseignement et la pratique, n'est-on pas amené à en inférer qu'aujourd'hui la faiblesse et l'énervement des arts sont les conséquences rigoureuses de leur désaccord et de l'isolement auquel chacun d'eux a été condamné par les procédés et les

habitudes de nos écoles? Combien, par exemple, l'architecture et la décoration n'ont-elles pas perdu l'une et l'autre à ce désaccord, à cet isolement? Si, comme l'a remarqué un écrivain qui a consacré à l'architecture des pages judicieuses, si une foule de constructions modernes présentent les disparates les plus ridicules, et la profusion la plus insensée d'ornements absurdes, contradictoires et inutiles, n'est-ce point parce que l'architecte, étranger aux règles de l'ornementation, est obligé d'abandonner le soin de finir ses édifices à un décorateur qui, de son côté, ignorant les premières notions architecturales, en dégrade la forme et l'aspect par un amas burlesque d'ornements insipides? Cet abus a été vivement senti, mais comment y a-t-on remédié? par un autre abus. Trop en garde contre les délires du décorateur qu'il désespère de conduire et qu'il ne saurait faire aller de concert avec lui, l'architecte prend le parti de s'en passer entièrement; il bannit des intérieurs la peinture dont il ne peut modérer les licences et à laquelle son ignorance dans cet art l'empêche de mettre un frein et de prescrire des règles. Quant à l'extérieur de ses édifices, dénué des ressources de la sculpture, il n'offre plus qu'un squelette d'architecture, privé de vie, de mouvement et de grâce. En vain l'architecte prétend-il tirer de son art seul les beautés qu'il ne veut point devoir aux autres arts, ses monuments inanimés, décolorés, ne montrent que l'image d'une pauvreté, qui, pour être volontaire, n'est pas moins rebutante. On n'ignore pas que les architectes de profession

accusent les peintres et les sculpteurs d'avoir dénaturé dans leurs édifices le génie propre à l'architecture, d'y avoir substitué celui de la décoration, enfin d'avoir fait prévaloir dans leurs monuments l'art qu'ils possédaient le mieux et dont les ressources leur étaient plus familières. On sait ce que l'architecture, longtemps subordonnée à la peinture et à la sculpture, perdit de sa grandeur et de sa beauté intrinsèques; mais qu'on y prenne garde: c'est moins à la peinture et à la sculpture qu'au mauvais goût dominant alors dans tous les arts qu'il faut attribuer ce genre vicieux que les peintres durent plus facilement encore communiquer à l'architecture. Qu'on examine les monuments dirigés et inventés par les peintres ou les sculpteurs des beaux temps, on les verra pleins du goût sage et pur qui régnait dans leurs ouvrages. Ce n'est point parce qu'ils étaient peintres que Cortone et Borromini ont fait de l'architecture licencieuse, puisque Raphaël, Jules Romain, Jean Goujon et tant d'autres peintres ou sculpteurs, nous ont laissé des modèles de l'architecture la plus régulière et la plus raisonnée: mais les uns et les autres appliquèrent à l'architecture le goût et le style des autres arts qu'ils professaient, et dont les principes, bons ou mauvais, suivant les temps, sont également communs à l'architecture.

NOTES.

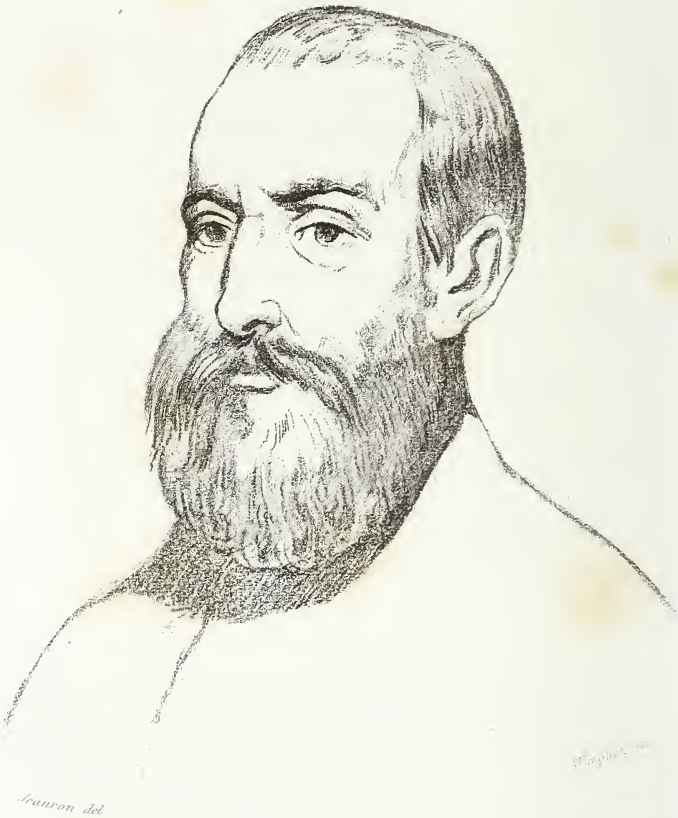
(1) Le cardinal Farnèse fut élu pape sous le nom de Paul III.

(2) On ne trouve aucun renseignement sur ce Pietro di Subisso.

(3) Ces armoiries ont été détruites.

(4) Cette chapelle fut démolie dans le XVIe siècle, lorsque l'on reconstruisit l'église de Santa-Fiore.

(5) Voyez la vie de Raffaello da Montelupo, tome VI.



GIROLAMO GENGA.

GIROLAMO ET BARTOLOMMEO GENGA,

ET

GIOVAMBATTISTA SAN-MARINO.

Girolamo Genga naquit à Urbin. Il était âgé de dix ans lorsque son père le mit à apprendre le métier de tisserand; mais il ne tarda pas à manifester un profond dégoût pour ce travail. Il consacrait tous les instants dont il pouvait disposer à dessiner en cachette à la plume ou avec du charbon. Les essais du jeune enfant frappèrent quelques amis de son père qui conseillèrent à celui-ci de le diriger vers la peinture. Cet avis fut écouté, et Girolamo entra dans l'atelier d'un peintre d'Urbin assez obscur.

A l'âge de quinze ans, il annonçait déjà un si beau talent, que son père le plaça chez le célèbre Luca Signorelli de Cortona. Girolamo resta plusieurs années avec ce maître et l'accompagna dans la Marche d'Ancône, à Cortona, en plusieurs autres endroits encore, et particulièrement à Orvieto où il l'aida à orner une chapelle de la cathédrale d'innombrables figures dont nous avons déjà parlé ailleurs (1).

Girolamo quitta Signorelli, duquel il fut l'un des meilleurs disciples, pour suivre le Pérugin. Il démeura avec ce dernier trois années environ, et il s'appliqua à la perspective avec tant d'ardeur qu'il réussit à y exceller, comme l'attestent ses peintures et ses ouvrages d'architecture. Ce fut à l'école du Pérugin qu'il rencontra le divin Raphaël d'Urbin.

Lorsque Girolamo se sépara du Pérugin, il se retira à Florence et il y étudia longtemps; puis il alla à Sienne chez Pandolfo Petrucci qui l'employa, pendant des mois et des années, à couvrir plusieurs salles de son palais de peintures qui obtinrent le suffrage de tous les Siennois.

Après la mort de Pandolfo, qui lui avait constamment témoigné une vive amitié, Girolamo revint à Urbin, où le duc Guidobaldo II lui fit peindre des caparaçons de chevaux selon la mode d'alors, en compagnie de Timoteo d'Urbin, maître de haut renom et de grande expérience.

A l'évêché, Girolamo décora, avec l'aide de Timoteo, la chapelle de San-Martino, pour Messer Giovanpiero Arrivabene, évêque d'Urbin. Nos deux artistes déployèrent vraiment du génie dans ces peintures où l'on admire, entre autres choses, le portrait de l'évêque qui paraît vivant.

Le Genga exécuta encore, pour le duc, des décorations de théâtre auxquelles ses connaissances en perspective et en architecture lui permirent de donner toute la beauté imaginable.

D'Urbin Girolamo se rendit à Rome. Il y peignit, dans la Strada Giulia, à Santa-Caterina-da-Siena,

une Résurrection du Christ qui se distingue par une correction de dessin, une vigueur de coloris et une science du raccourci qui lui valurent une grande réputation.

Pendant son séjour à Rome, le Genga se livra à de sérieuses études sur les édifices antiques qu'il mesura, comme le prouvent les écrits qui sont aujourd'hui entre les mains de ses héritiers.

Sur ces entrefaites, le duc Guido étant mort, Girolamo fut rappelé à Urbin par le nouveau duc Francesco-Maria, à l'époque où ce prince prit pour femme et emmena dans ses états Leonora Gonzaga, fille du marquis de Mantoue. Son Excellence chargea Girolamo d'élever des arcs de triomphe et d'exécuter des décorations de théâtre. Notre artiste s'acquitta si bien de cette tâche, que l'on pouvait comparer Urbin à une Rome triomphante.

Plus tard, le duc ayant été chassé de ses états, Girolamo, fidèle au malheur, partagea son exil. Il se réfugia avec sa famille à Cesena, où il laissa sur le maître-autel de Sant'-Agostino un tableau à l'huile dont le haut est occupé par une Annonciation, le centre par un Père Éternel, et le bas par la Vierge et l'Enfant Jésus entourés des quatre docteurs de l'Église. Ce morceau, d'une rare beauté, est fort estimé.

Girolamo peignit ensuite à fresque, dans une chapelle de l'église de San-Francesco, à Forli, une Madone montant au ciel, environnée d'anges, d'apôtres et de prophètes. Ce tableau fournit une nouvelle preuve de l'admirable génie dont était doué

le Genga. Dans la même église il termina, l'an 1512, pour Messer Francesco Lombardi, médecin, un sujet où le Saint-Esprit joue le principal rôle. Il fit encore, pour la Romagne, différents travaux dont il tira à la fois honneur et profit.

Lorsque le duc d'Urbin rentra dans ses états, Girolamo le suivit et fut employé par lui à restaurer sur le mont dell' Imperiale, au-dessus de Pesaro, un vieux palais qu'il flanqua d'une nouvelle tour. Ce palais fut enrichi de peintures d'après les dessins et sous la direction de Genga, par Francesco de Forli, par Raffaello del Borgo, par l'habile paysagiste Cammillo de Mantoue et par le jeune Bronzino de Florence. D'autres maîtres prirent également part à ces travaux. Ainsi les Dossi de Ferrare eurent à décorer une chambre; mais tout ce qu'ils firent déplut au duc, fut jeté à terre et recommencé par les artistes que nous venons de nommer. La tour élevée par Girolamo a cent vingt pieds de haut. Dans l'épaisseur des murailles sont treize escaliers en bois disposés de façon qu'ils peuvent aisément s'enlever d'étage en étage, ce qui donne à cette tour une force extraordinaire.

Le duc, ayant résolu de fortifier Pesaro, appela à cet effet le savant ingénieur Pier Francesco de Viterbe, et en même temps il se servit des judicieux conseils du Genga; de sorte que, selon moi du moins, ce dernier plus que tout autre doit être considéré comme l'auteur de ces fortifications, bien qu'il ait toujours fait peu de cas de ce genre d'architecture, qui lui semblait dépourvu d'élévation.

Pour utiliser le précieux talent de Girolamo, le duc lui ordonna de construire un nouveau palais près de celui dell' Imperiale. Girolamo bâtit alors ce magnifique édifice qui existe aujourd'hui, et dont les appartements, les colonnades, les cours, les galeries, les fontaines et les jardins ont excité la curiosité et l'admiration de tous les princes qui ont passé par Pesaro, et particulièrement du pape Paul III, lorsque Sa Sainteté se rendit à Bologne.

Le Genga restaura ensuite la cour du palais de Pesaro et le petit parc, qu'il orna d'une belle maison en ruines, où l'on admire entre autres choses un escalier semblable à celui du Belvédère de Rome (2). Il répara encore la forteresse de Gradara et la cour de Castel-Durante, où tout ce qu'il y a de bon est dû à son génie. Il bâtit aussi la galerie de la cour du palais d'Urbin, du côté du jardin, et décora une autre cour de sculptures exécutées avec beaucoup de soin.

Il commença le couvent des Zoccolanti du mont Baroccio, et l'église de Santa-Maria-delle-Grazie à Sinigaglia, entreprises qui furent arrêtées par la mort du duc.

Vers la même époque, on jeta, sous sa direction, les fondements de l'évêché de Sinigaglia. Le modèle de ce monument subsiste encore aujourd'hui.

Les neveux du Genga conservent de lui, à Urbin, quelques sculptures et des figures en terre et en cire d'une rare beauté.

A l'Imperiale, il modela en terre plusieurs anges qu'il moula en plâtre et plaça dans le nouveau pa-

lais, au-dessus des portes des salles ornées de stucs.

Pour l'évêque de Sinigaglia et pour le duc d'Urbin, il fit en cire de magnifiques vases destinés à être coulés en argent.

Le Genga était habile à composer des mascarades et des costumes, comme on le vit du temps du duc Francesco-Maria, qui sut apprécier son mérite et le récompenser libéralement.

Le duc Guidobaldo, aujourd'hui régnant, ayant succédé à son père, chargea le Genga de commencer l'église de San-Giovanni-Battista à Pesaro. Cette église, bâtie d'après le modèle du Genga par son fils Bartolommeo, est la plus belle de toute la contrée. Elle peut soutenir la comparaison avec les temples de Rome les plus vantés.

Ce fut également d'après les dessins du Genga que Bartolommeo Ammanati de Florence, alors fort jeune, sculpta, à Santa-Chiara d'Urbin, le tombeau du duc Francesco-Maria, qui, malgré sa simplicité, est fort remarquable.

Peu de temps après que le Genga eut fait appeler à Urbin le Vénitien Battista Franco, pour peindre la grande chapelle de la cathédrale, il fut envoyé par le duc au cardinal de Mantoue, qui voulait restaurer son évêché. Notre artiste s'acquitta de cette tâche à la satisfaction du cardinal, qui lui confia ensuite le soin d'élever la façade de la cathédrale de la même ville, ouvrage qui, pour sa grandeur et pour l'élégance et la beauté de sa composition et de ses proportions, peut être regardé comme supérieur à tous les morceaux d'architecture de cette époque.

Le Genga était déjà avancé en âge quand il quitta Mantoue. Déterminé à se reposer et à jouir du fruit de ses travaux, il alla habiter sa villa de la Valle, située sur le territoire d'Urbin. Pour ne pas rester oisif, il fit au crayon une Conversion de saint Paul, aussi remarquable par la grandeur des figures et la beauté de leurs attitudes que par le fini de l'exécution. Ses héritiers conservent précieusement cet admirable dessin.

Le Genga vivait tranquillement dans sa retraite, lorsqu'il fut attaqué par une fièvre terrible. Il reçut tous les sacrements de l'Église, et mourut le 11 juillet 1551, à la profonde douleur de sa femme et de ses enfants. Il était âgé de soixante-quinze ans environ. Après sa mort, qui causa de vifs regrets à tous ses concitoyens, il fut transporté à Urbin et honorablement enseveli à l'évêché, devant la chapelle de San-Martino, qu'il avait jadis décorée.

Girolamo mena toujours une vie exemplaire. Jamais on n'eut à lui reprocher une seule mauvaise action.

Il fut non-seulement peintre, sculpteur et architecte, mais encore bon musicien. Sa conversation était pleine de charme et d'agrément. Ses parents et ses amis eurent constamment à se louer de son affabilité et de sa bienveillance. Enfin, pour terminer son éloge, il suffit de dire que ce fut lui qui jeta les premiers fondements des richesses et de l'illustration de la famille des Genghi à Urbin.

Girolamo laissa deux fils, dont l'un marcha sur ses traces, et serait devenu un architecte très-dis-

tingué, ainsi que l'attestent ses ouvrages, s'il n'eût été frappé par une mort prématurée.

Parmi les disciples de Girolamo, on distingue Francesco Menzochi de Forli. Dès son enfance, Menzochi commença de lui-même à apprendre à dessiner, en copiant dans la cathédrale de Forli un tableau où son compatriote Marco Parmigiano (3) avait représenté la Vierge, saint Jérôme et d'autres saints. Cette composition passait pour la meilleure peinture moderne qu'il y eût alors à Forli.

Francesco copia également les productions du Rondinino (4), dont l'habileté était supérieure à celle de Marco, et qui peu de temps auparavant avait orné le maître-autel de la même cathédrale d'une admirable Cène, surmontée d'un hémicycle renfermant un Christ mort (5). Le gradin de ce tableau renfermait plusieurs gracieux petits sujets empruntés à l'histoire de sainte Hélène.

Après avoir étudié ces divers modèles, Menzochi s'attacha au Genga, qui, comme nous l'avons déjà dit, s'était rendu à Forli pour décorer une chapelle dans l'église de San-Francesco. Menzochi n'abandonna jamais le Genga tant que celui-ci vécut, et il l'aida dans ses entreprises, tantôt à Urbin, tantôt à Pesaro, dans le palais de l'Imperiale. Il gagna et il mérita l'estime et l'amitié de son maître, par son talent dont il est facile de trouver les preuves dans les nombreux ouvrages qu'il laissa à Forli, et parmi lesquels nous citerons particulièrement les trois tableaux qui sont à San-Francesco et les fresques de la salle du palais.

Menzochi conduisit à fin quantité de travaux pour la Romagne.

A Venise, il fit à l'huile, pour le révérendissime patriarche Grimani, quatre grands tableaux disposés sur le plafond d'un salon, autour d'un compartiment octogone où Francesco Salviati avait figuré les Aventures de Psyché.

Mais Menzochi déploya surtout ses efforts à Loreto dans la chapelle du Saint-Sacrement. Autour d'un tabernacle en marbre, il plaça d'abord quelques anges, puis sur les parois de la chapelle il exécuta deux fresques, l'une représentant les Israélites recevant la manne miraculeuse, et l'autre un sujet tiré de l'histoire de Melchisédech. Enfin Menzochi enrichit la voûte de stucs entremêlés de quinze épisodes de la Passion du Christ : neuf de ces épisodes sont peints; les six autres sont en demi-relief. Ce magnifique ouvrage obtint un tel succès, qu'on ne permit pas à Menzochi de partir avant qu'il eût décoré de la même manière la chapelle de la Concezione. Il profita de cette occasion pour enseigner l'art de travailler le stuc à son fils Pietro-Paolo, lequel lui a fait honneur et est devenu un stucateur des plus habiles. Sur les parois de la chapelle de la Concezione, Francesco retraça à fresque la Nativité et la Présentation de la Vierge, et au-dessus de l'autel l'Enfant Jésus porté par sa divine mère, accompagnée de sainte Anne et couronnée par deux anges. Les ouvrages de Francesco sont très-estimés des artistes. Il vécut en bon chrétien, et fut assez heureux pour jouir tranquillement de ce qu'il avait gagné.

Il faut également ranger au nombre des élèves du Genga Baldassare Lancia d'Urbin qui servit, pendant quelque temps, en qualité d'ingénieur, la seigneurie de Lucques. Baldassare travailla ensuite aux fortifications de l'État de Florence et de Sienne, par l'ordre de l'illustrissime duc Cosme de Médicis qui n'a point cessé de l'employer et qui lui a prodigué des marques éclatantes de sa libéralité.

Girolamo Genga eut encore d'autres disciples et d'autres auxiliaires; mais, comme ils ne se sont pas beaucoup distingués, nous jugeons à propos de les passer sous silence.

L'an 1518, tandis que Girolamo Genga était en exil avec le duc son seigneur, il lui naquit à Cesena un fils qu'il nomma Bartolommeo et qu'il éleva avec un soin tout particulier. Il voulait lui faire apprendre la grammaire; mais les progrès de Bartolommeo furent plus que médiocres. Lorsque Bartolommeo eut atteint l'âge de dix-huit ans, son père, lui voyant plus de dispositions pour le dessin que pour les lettres, lui enseigna lui-même son art pendant deux ans environ; puis il l'envoya étudier à Florence, où il savait que les chefs-d'œuvre des maîtres anciens et modernes qui y sont rassemblés forment la meilleure école que l'on puisse désirer.

Durant son séjour à Florence, Bartolommeo s'appliqua au dessin et à l'architecture, et se lia d'amitié avec Giorgio Vasari d'Arezzo, peintre et architecte, et avec le sculpteur Bartolommeo Ammanati, dont les leçons lui furent très-utiles.

Au bout de trois ans, Bartolommeo alla retrouver

son père, qui travaillait alors à l'église de San-Giovanni-Battista, à Pesaro.

Girolamo, ayant examiné les dessins de Bartolommeo et jugé qu'il réussirait mieux en architecture qu'en peinture, le garda auprès de lui quelques mois et lui enseigna la perspective. Il l'envoya ensuite à Rome, afin qu'il vît les admirables édifices antiques et modernes que possède cette ville. Bartolommeo consacra quatre années à mesurer tous ces monuments, étude dont il retira les plus grands avantages.

En revenant à Urbin, il passa par Florence pour visiter Francesco San-Marino, son beau-frère, employé comme ingénieur par le duc Cosme. Le signore Stefano Colonna da Palestrina, alors général du duc Cosme, ayant entendu vanter le talent de notre artiste, chercha à le retenir par l'appât d'un riche traitement; mais Bartolommeo resta fidèle au duc d'Urbin, et il n'eut point lieu de s'en repentir; car ce seigneur le prit à son service et lui témoigna toujours le plus vif intérêt.

Peu de temps après son retour à Urbin, Bartolommeo, à l'occasion des noces du duc et de la signora Vettoria Farnese, exécuta de magnifiques décorations, où l'on vit combien son séjour à Rome lui avait profité. L'arc de triomphe qu'il construisit dans le borgo di Valbuona est d'une beauté et d'une dimension que l'on n'a point encore égalées.

Le duc d'Urbin, s'étant ensuite rendu en Lombardie pour inspecter les fortifications, en qualité de général de la seigneurie de Venise, emmena Barto-

lommeo qui lui leva des plans, et particulièrement celui de la porte San-Felice de Vérone.

Sur ces entrefaites, le roi de Bohême quitta l'Espagne pour regagner son royaume. Il s'arrêta à Vérone, où il fut reçu par le duc d'Urbin, qui lui montra gracieusement les fortifications de la place. Le roi de Bohême, instruit du mérite de Bartolommeo, lui offrit de splendides appointements pour le déterminer à aller fortifier ses États : mais le duc s'opposa à la réalisation de ce projet.

A peine revenu à Urbin, Bartolommeo perdit son père. Il lui succéda auprès du duc, qui l'envoya à Pesaro continuer l'édification de San-Giovanni-Battista, suivant le modèle de Girolamo.

A la même époque, Bartolommeo ajouta au palais de Pesaro, du côté de la Strada de' Mercanti, de magnifiques appartements qu'il orna de portes, d'escaliers et de cheminées admirables.

Satisfait de ce travail, le duc voulut que Bartolommeo agrandît aussi, du côté de San-Domenico, le palais d'Urbin. Le corps de bâtiment élevé par notre artiste surpasse en beauté et en richesse toutes les autres parties du palais.

A peu de temps de là, les Bolonais demandèrent pour quelques jours Girolamo à Son Excellence, qui consentit à le laisser aller. Girolamo satisfit complétement les Bolonais, qui de leur côté lui donnèrent des preuves signalées de leur reconnaissance.

Le duc d'Urbin ayant résolu de construire un port à Pesaro, Bartolommeo fit un modèle très-ingé-

nieux qu'il porta à Venise, chez le comte Giovan Iacomo Leonardi, afin que ce seigneur, qui était alors ambassadeur près de la république, le livrât à l'examen des hommes du métier qui se rassemblaient dans son palais avec d'autres savants. Bartolommeo fournit lui-même de lumineuses explications sur son modèle, qui fut universellement approuvé, et qui lui valurent les plus grands éloges. Bartolommeo retourna donc à Pesaro avec son modèle, que malheureusement le duc ne put mettre à exécution par suite de diverses circonstances.

Vers cette époque, Bartolommeo donna le dessin de l'église de Monte-l'Abate, et celui de l'église de San-Piero in Mondavio, qui fut conduite à fin par Don Pier Antonio Genga. Je ne crois pas que l'on puisse voir rien de mieux que ce petit édifice.

Sur ces entrefaites, Paul III monta sur le trône pontifical, et nomma capitaine général de la sainte Église le duc d'Urbin, qui se rendit à Rome accompagné de Bartolommeo. Sa Sainteté ayant manifesté le désir de fortifier le Borgo, notre artiste fit de magnifiques dessins, qui sont aujourd'hui à Urbin entre les mains du duc.

Tous ces ouvrages répandirent au loin la renommée de Bartolommeo. Il était encore à Rome lorsque les Génois supplièrent Son Excellence de lui permettre de travailler à quelques-unes de leurs fortifications; mais le duc se montra sourd aux instances dont ils le poursuivirent, même à Urbin.

Enfin le grand-maître de Rhodes envoya à Pesaro deux de ses chevaliers prier Son Excellence de lui

accorder Bartolommeo, pour fortifier l'île de Malte contre les attaques des Turcs et pour y former deux villes de plusieurs villages situés à quelque distance les uns des autres. Malgré l'appui de la duchesse et de plusieurs grands personnages, les chevaliers de Rhodes voyaient depuis deux mois déjà leurs sollicitations rester infructueuses, lorsqu'enfin ils obtinrent le consentement de Son Excellence, grâce à l'entremise d'un bon père capucin auquel le duc portait une si vive affection, qu'il ne savait rien lui refuser. Le stratagème dont usa ce saint homme, en faisant appel à la conscience et à la religion du duc, ne mérite que des louanges, car il tournait évidemment au profit de la république chrétienne.

Bartolommeo et les deux chevaliers partirent donc de Pesaro, le 20 janvier 1558; mais, forcés par une tempête de relâcher en Sicile, ils n'abordèrent que le 11 mars à Malte, où ils furent accueillis avec joie par le grand-maître.

Une fois instruit de ce qu'il avait à faire, Bartolommeo se mit à l'œuvre et commença des fortifications où il donna de telles preuves de talent, que le grand-maître et les chevaliers le comparèrent à Archimède et l'accablèrent de présents.

Bartolommeo venait d'achever le modèle d'une ville, de quelques églises et d'un palais pour le grand-maître, lorsqu'il fut attaqué de sa dernière maladie. Un jour du mois de juillet, en prenant le frais entre deux portes, il ressentit des douleurs atroces qui furent suivies d'une cruelle dyssenterie qui l'emporta au bout de dix-sept jours. Sa mort

fut vivement sentie par le grand-maître et les chevaliers, qui croyaient avoir trouvé l'homme qu'il leur fallait.

Cette triste nouvelle affligea aussi profondément le duc d'Urbin. Il se fit un devoir de prendre un soin tout particulier des cinq enfants de son pauvre Bartolommeo qu'il pleura amèrement.

Bartolommeo était habile à composer des mascarades et des décorations de théâtre. Il écrivait avec facilité en vers et en prose; mais on admirait surtout ses *ottave* [1].

Il mourut en 1558, à l'âge de quarante ans.

Aux biographies de Girolamo et de Bartolommeo Genga, nous jugeons à propos de joindre celle de Gio.-Battista Bellucci de San-Marino, gendre de Girolamo. La vie de Bellucci montrera qu'à l'aide du génie, de la volonté et de l'étude, l'homme peut parfois merveilleusement réussir dans les choses les plus difficiles, tout en s'y prenant tardivement.

Giovan-Battista, fils du noble Bartolommeo Bellucci, naquit à San-Marino le 27 septembre 1506. Jusqu'à l'âge de dix-huit ans, Giovan-Battista s'occupa de ses humanités. Il fut ensuite envoyé par son père à Bologne pour apprendre le commerce chez Bastiano di Ronco, marchand de laines. Après un séjour de deux ans environ à Bologne, Giovan-Battista revint à San-Marino, en proie à une fièvre quarte dont il souffrit pendant deux ans. Lorsqu'il

[1] L'*ottava rima*, dont on doit l'invention à Boccace, est une stance de huit vers *endecasillabi*. La *Gerusalemme liberata* du Tasse, et l'*Orlando Furioso* de l'Arioste, sont composés de stances semblables.

se fut guéri, il ouvrit un magasin de laines qu'il exploita jusqu'en 1535, époque à laquelle son père, le voyant en bon chemin, le maria avec une fille de Guido Peruzzi, honorable citoyen de Cagli. Mais Giovan-Battista ne tarda pas à perdre sa femme. Il se rendit alors à Rome, où son beau-frère Domenico Peruzzi, qui était écuyer d'Ascanio Colonna, le fit entrer en qualité de gentilhomme dans la maison de ce seigneur. Giovan-Battista y resta deux années, puis regagna sa patrie. Comme il allait souvent à Pesaro, il s'y lia avec Girolamo Genga qui lui donna une de ses filles en mariage, et partagea avec lui sa demeure.

C'est alors que Giovan-Battista sentit qu'il était doué de grandes dispositions pour l'architecture. Il se mit à étudier Vitruve, et à consacrer une sérieuse attention aux travaux dont était chargé son beau-père, et bientôt il commença à parfaitement comprendre l'art de bâtir. Peu après, grâce à ses efforts et aux leçons de Genga, il devint bon architecte et surtout bon ingénieur militaire.

L'an 1541, sa femme étant morte et lui ayant laissé deux enfants, il resta sans prendre aucun parti jusqu'en 1543. Au mois de septembre de cette année, un Espagnol, nommé Gustamante, envoyé par Sa Majesté Catholique pour traiter quelques affaires avec la république de San-Marino, apprécia le talent de Giovan-Battista, et le recommanda si chaudement au duc Cosme, que, peu de temps après, Son Excellence se l'attacha en qualité d'ingénieur.

Arrivé à Florence, Giovan-Battista fut employé à tous les travaux nécessités par les fortifications de l'État. Ainsi il acheva entièrement et à son honneur la citadelle de la ville de Pistoia qui avait été commencée longtemps auparavant. Il flanqua ensuite la ville de Pise d'un vigoureux rempart, à la satisfaction du duc qui lui ordonna en outre de garnir de deux boulevards la colline de San-Miniato, et de bâtir une forteresse de façon à dominer toute la ville de Florence et à protéger la campagne du côté du levant et du côté du midi. Giovan-Battista fit encore une foule de dessins, de plans et de modèles que le seigneur duc conserve précieusement.

Comme Giovan-Battista était grand travailleur, il écrivit, sur l'art des fortifications, un livre fort utile qui est aujourd'hui entre les mains de Messer Bernardo Puccini, gentilhomme florentin, son intime ami et son élève.

L'an 1554, Giovan-Battista, après avoir tracé le plan de divers boulevards que l'on devait élever autour des murs de Florence et dont plusieurs furent commencés en terre, se rendit avec l'illustrissime Don Garzia de Toledo à Mont'-Alcino. Il y pratiqua quelques tranchées et réussit à détruire le parapet d'un bastion; mais en même temps il reçut un coup d'arquebuse dans la cuisse.

Dès qu'il fut guéri, il alla secrètement à Sienne et leva le plan de la ville et celui des fortifications en terre que les Siennois avaient établies devant la porte Camollia. Muni de ces plans, il démontra au seigneur duc et au marquis de Marignano qu'il était

facile de s'emparer de ces fortifications ; c'est ce que prouva, en effet, la réussite de l'attaque nocturne exécutée par le marquis que Giovan-Battista accompagna suivant l'ordre du duc.

Le marquis, comprenant de quelle utilité Giovan-Battista lui serait dans la guerre de Sienne, le fit nommer par le duc capitaine d'une grosse compagnie d'infanterie, de sorte que notre artiste cumula les fonctions de soldat et d'ingénieur.

Enfin Giovan-Battista fut envoyé par le marquis à la forteresse de l'Aiuola, où un coup d'arquebuse le frappa à la tête au moment où il s'occupait du service de l'artillerie. Ses soldats le portèrent dans la paroisse de San-Polo, et il y mourut au bout de quelques jours. Après sa mort, il fut transféré à San-Marino, où ses fils lui donnèrent une sépulture honorable.

Giovan-Battista mérite notre admiration, car il est vraiment étonnant qu'il ait su réussir dans son art, bien qu'il n'eût commencé à l'exercer qu'à l'âge de trente-cinq ans. On peut croire que, s'il eût débuté plus jeune, il aurait acquis un talent extraordinaire.

Giovan-Battista avait un caractère quelque peu opiniâtre : aussi n'était-ce pas chose facile que de le faire changer d'avis.

Il aimait avec passion tous les livres d'histoire, et il écrivit lui-même la relation des événements les plus remarquables.

Il fut très-regretté par le duc et par ses nombreux amis. Lorsque son fils Gianandrea alla baiser les mains du duc, Son Excellence témoigna un vif intérêt

à ce jeune homme, et lui fit les offres les plus généreuses en reconnaissance du mérite et de la fidélité de son père.

Giovan-Battista avait quarante-huit ans quand il mourut.

Le magnifique palais dell' Imperiale, l'église de San-Giovanni-Battista de Pesaro, l'évêché de Sinigaglia et l'élégante façade de la cathédrale de Mantoue sont encore là pour témoigner que Girolamo Genga atteignit un haut degré de talent dans l'architecture. Malheureusement les œuvres de son pinceau n'ont pas été également respectées par le temps ou la main des hommes. De toutes les peintures dont il orna plusieurs salles du palais de Pandolfo Petrucci à Sienne, il reste seulement quelques sujets d'histoire, qu'on lui conteste même pour les attribuer au Razzi, au Pacchiarotto ou à Baldassare Peruzzi. Des divers tableaux qu'il laissa en Romagne, la Résurrection du Christ de l'église de Santa-Caterina a seule échappé à la destruction. Enfin ses inventions décoratives, qui excitèrent l'admiration au point que Vasari, à propos d'elles, compara la ville d'Urbin à une Rome triomphante, subirent le sort réservé aux monuments de ce genre et disparurent avec les circonstances qui les avaient fait naître. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner si sa réputation de peintre, jadis éclatante et incontestée, est arrivée de nos jours à s'effacer presque complète-

ment, tandis que des maîtres moins méritants et à peine remarqués de leurs contemporains ont réussi à attirer les regards de la postérité, grâce à la destinée plus heureuse de leurs productions. En l'absence des ouvrages du Genga, nous ne nous épuiserons pas en efforts pour réagir contre la fatalité qui a plongé son nom dans l'obscurité; nous nous bornerons à noter que ses rapports avec Luca Signorelli, le Pérugin, Timoteo d'Urbin, Cammillo de Mantoue et Raphaël, et la simple énumération des travaux qu'il exécuta à Orvieto, à Sienne, à Forli, à Césène, à Rome, et dont le succès a été constaté par notre auteur, suffisent pour appeler sur lui l'attention des historiens. En effet, le Genga vivait à une époque où les arts étaient trop populaires et les yeux trop bien exercés pour qu'il lui eût été permis d'usurper l'estime dont il fut entouré. Sa longue collaboration avec des hommes d'élite et les importantes entreprises dont il fut constamment chargé, attestent qu'on doit le ranger tout au moins parmi ces génies intermédiaires, nourris aux mêmes sources, dirigés par la même discipline, poursuivant les mêmes résultats, dont l'infatigable activité contribua si puissamment à propager et à affermir les saines doctrines de l'art. Il est indispensable de tenir compte de ce peuple de modestes mais énergiques ouvriers, si l'on veut s'expliquer les génies sublimes et phénoménaux à côté desquels ils ont fonctionné, et dont les noms sont burinés dans toutes les mémoires, si l'on veut surtout se rendre raison de l'imposante unité de l'art italien.

NOTES.

(1) Voyez la vie de Luca Signorelli, tome III.

(2) Vasari fait allusion à l'escalier en limaçon et soutenu par des colonnes, construit par Bramante. On voit de semblables escaliers dans le palais pontifical de Monte-Cavallo, dans le palais Borghese et dans le palais Barberini, bâti par le Bernino.

(3) Marco Palmegiani de Forli, que Vasari appelle Marco Parmigiano, florissait en 1516, comme l'indique un tableau où on lit : Marcus Palmasanus pictor Forolivien., faciebat MCCCCCXVI. Ce tableau a appartenu à l'abbé Facciolati. Palmegiani travaillait encore en 1537. Un de ses tableaux, conservé par le prince Ercolani, porte cette date.

(4) Rondinello, que Vasari ou son imprimeur transforme en Rondinino, florissait en 1500 environ. Il mourut à l'âge de soixante ans. Notre auteur en parle dans la vie de Bellini.

(5) Le P. Orlandi, dans son *Abecedario*, le Scannelli, dans son *Microcosmo*, et le Lanzi, dans sa *Storia della Pittura*, disent avec raison que ce tableau est dû à Marco Palmegiani et non à Rondinello.

MICHELE SAN-MICHELI,

ARCHITECTE VÉRONAIS.

Michele San-Micheli naquit à Vérone, l'an 1484. Son père Giovanni et son oncle Bartolommeo, tous deux excellents architectes, lui enseignèrent les éléments de leur art. A l'âge de seize ans, il se sépara de son père et de ses deux frères, jeunes gens de mérite dont l'un, appelé Jacomo, s'adonna à la littérature, tandis que l'autre devint chanoine régulier et général de son ordre, sous le nom de Don Cammillo. Michele se rendit à Rome; il y étudia, mesura et scruta les édifices antiques avec tant d'application, qu'il ne tarda pas à acquérir un haut crédit, tant à Rome que dans les pays voisins.

Sa réputation engagea les habitants d'Orvieto à le nommer architecte de leur fameuse cathédrale et à lui assigner un riche traitement. Bientôt après il fut mandé à Monte-Fiascone et chargé de la construction de sa principale église (1). Tout ce qu'il y a de bonne architecture dans cette dernière ville et à Orvieto est dû à San-Micheli. Il éleva en outre à San-Domenico d'Orvieto, pour un noble siennois de la famille des Petrucci, je crois, un admirable

MICHELE S. MICHELE.

tombeau qui coûta une grosse somme d'argent. Il fit encore dans les mêmes villes, pour des particuliers, un nombre infini de dessins de maisons. Ces divers ouvrages attirèrent sur lui l'attention de Clément VII. Ce pape ayant résolu de se servir de San-Micheli, au milieu des guerres dont toute l'Italie était alors troublée, l'associa à Antonio da San-Gallo pour visiter et fortifier les places les plus importantes de l'État ecclésiastique, mais surtout Parme et Plaisance, que leur éloignement de Rome et leur proximité avec les puissances belligérantes exposaient aux plus grands dangers. San-Gallo et Michele s'acquittèrent de cette mission à l'entière satisfaction du pontife.

Après plusieurs années employées à ces travaux, San-Micheli désira retourner dans sa patrie pour revoir ses parents et ses amis, et aussi pour examiner les fortifications de la république de Venise. Dans ce double but, il s'arrêta quelques jours à Vérone, puis alla à Trévise et à Padoue. Le gouvernement vénitien, averti de ses démarches, le soupçonna d'espionnage, et ordonna qu'on l'arrêtât à Padoue et qu'on le mît en prison. L'examen de sa conduite démontra qu'on s'était mépris. Non-seulement on lui rendit la liberté, mais encore on lui fit des offres magnifiques pour l'attacher au service de la république. Il s'en excusa en disant qu'il était, pour l'instant, retenu par ses obligations envers Sa Sainteté. Néanmoins il ne partit pas sans avoir promis de chercher à se dégager avant peu. En effet, autant par ses prières que par les pressantes sollicitations de Venise, il obtint du pape la permission de

consacrer son talent à ses illustres compatriotes.

San-Micheli donna bientôt une preuve éclatante de son savoir, en bâtissant à Vérone, malgré les nombreuses difficultés que l'entreprise semblait présenter, un superbe et solide bastion qui lui mérita les suffrages de la Seigneurie de Venise et du duc d'Urbin, capitaine général de la république.

Le gouvernement vénitien ayant décidé que l'on fortifierait Legnago et Porto, positions très-importantes, séparées l'une de l'autre par l'Adige, mais réunies par un pont, notre artiste fit un modèle qui fut universellement approuvé. Il présida lui-même aux constructions, qui ne sauraient être ni plus belles, ni plus fortes, ni mieux entendues, comme le savent très-bien tous ceux qui les ont vues. Il fortifia ensuite Orzinuovo, bourg et port semblable à Legnago.

A cette époque, Francesco Sforza, dernier duc de Milan, demanda avec instance San-Micheli aux Vénitiens, qui ne le lui accordèrent que pour trois mois. Michele alla donc à Milan, inspecta toutes les forteresses de cet État, indiqua tous les travaux qui lui paraissaient nécessaires, et, en un mot, contenta le duc à tel point, que ce seigneur lui donna cinq cents écus.

Avant de regagner Venise, San-Micheli se rendit à Casale-di-Monferrato pour voir cette place et le château que son cousin Matteo San-Micheli, excellent architecte, venait de construire. Matteo, qui était aussi sculpteur, laissa dans l'église de San-Francesco de la même ville un remarquable mausolée en marbre.

A peine San-Micheli fut-il arrivé à Venise, qu'il en partit avec le duc d'Urbin, pour visiter la Chiusa, forteresse importante située au-dessus de Vérone, et de plus toutes les places du Frioul, Bergame, Vicence, Peschiera et autres endroits. San-Micheli fournit par écrit, au gouvernement vénitien, des renseignements minutieux sur ces places et sur ce qui leur manquait.

Il fut ensuite envoyé en Dalmatie, où il examina et répara avec un soin extrême les anciennes fortifications. Comme il ne pouvait suffire à tout, il confia à son neveu Giangirolamo, qui avait déjà parfaitement fortifié Zara, le soin d'élever la merveilleuse citadelle de San-Niccolò, à l'embouchure du port de Sebenico.

Sur ces entrefaites, San-Micheli eut ordre de se transporter en toute hâte à Corfou, dont il restaura les fortifications, ainsi que celles de Chypre et de Candie. A peu de temps de là, il fut obligé de retourner dans cette dernière île, que les Vénitiens craignaient de voir enlever par les Turcs. San-Micheli fortifia alors, avec une célérité incroyable, la Canea, Candie, Retimo et Settia, mais particulièrement la Canea et Candie, qu'il reconstruisit de fond en comble, et qu'il rendit inexpugnable.

Bientôt après il munit Napoli di Romania, défendue par le valeureux capitaine véronais Agostino Clusoni, d'ouvrages contre lesquels vinrent échouer les attaques des Turcs.

La guerre terminée, le magnifique Messer Tom-

maso Mozzenigo, capitaine général des armées navales de la république, emmena Michele à Corfou, que l'on fortifia de nouveau, et à Sebenico, où Giangirolamo reçut de grands éloges pour l'habileté qu'il avait déployée dans la construction de la citadelle de San-Niccolò.

Les services que San-Micheli avait rendus à la république dans le Levant lui valurent un glorieux accueil à Venise. On le chargea d'élever, à l'entrée du port de cette ville, la forteresse du Lido. En lui confiant cette entreprise, on lui dit que les immenses travaux qu'il avait exécutés loin de Venise lui faisaient une loi de ne rien négliger pour se distinguer encore davantage dans un monument d'une si haute importance, et qui devait rester éternellement sous les yeux du sénat; et on ajouta que l'on espérait qu'il saurait donner à son édifice non moins de solidité que de beauté, bien qu'il eût à fonder cette masse gigantesque dans un terrain marécageux, entouré par la mer, et battu continuellement par le flux et le reflux.

Dès que Michele eut achevé son modèle et arrêté ses moyens d'exécution, on lui commanda de se mettre sans retard à l'œuvre. Il prépara donc les matériaux nécessaires aux fondations, établit une digue, à l'aide d'une double rangée de pieux, et occupa un nombre prodigieux d'ouvriers expérimentés à pomper l'eau que la mer renouvelait sans cesse. Enfin un matin, Michele, déterminé à tenter les plus grands efforts pour commencer ses fondations rassembla tous les manœuvres, tous les portefaix, de

Venise, et profita d'un moment où les eaux furent vaincues, pour jeter en un clin d'œil les premières pierres. Ces énormes blocs couvrirent un espace considérable, et formèrent un excellent fondement, contre l'opinion de bien des gens qui avaient jugé la réussite impossible. C'est sur ces fondements que San-Micheli, après les avoir laissés reposer suffisamment, éleva sa terrible et merveilleuse forteresse. Il l'orna de bossages à l'extérieur, et employa dans la construction la pierre d'Istrie, qui, par son extrême dureté, résiste aux vents, à la gelée, et à toutes les intempéries des saisons. Par sa position, sa beauté, et la richesse de l'appareil, cette forteresse est l'une des plus étonnantes qu'il y ait aujourd'hui en Europe. Elle a toute la majesté et la grandeur que l'on admire dans les plus fameux monuments des anciens Romains. On la prendrait pour un rocher taillé, tant les blocs dont elle est formée sont immenses, tant la liaison qui existe entre eux est parfaite. Quant aux accessoires qui ajoutent encore à sa magnificence, nous les passons sous silence, car les expressions nous manqueraient pour les décrire convenablement. L'intérieur du fort devait présenter une très-belle place, décorée de pilastres et d'arcades, qui, malheureusement, n'a point été terminée.

Lorsque les constructions eurent été amenées au point que nous avons dit, des envieux assurèrent à la Seigneurie que cette forteresse serait inutile et peut-être même dangereuse. La grosse artillerie, dont il fallait la munir, devait, à les entendre, en

causer presque infailliblement la ruine. La Seigneurie jugea prudent d'éclaircir un fait aussi grave. En conséquence, elle ordonna qu'on y conduisît les plus fortes pièces de l'arsenal de Venise, qu'on les bourrât jusqu'à la gueule, qu'on en garnît toutes les embrasures et qu'on les tirât toutes à la fois. Ces effroyables décharges remuèrent la terre dans ses entrailles. On pouvait croire la fin du monde arrivée. La forteresse, toute hérissée de flammes, ressemblait à un volcan, à un enfer, et cependant pas un seul indice de lézarde ne se manifesta dans la construction. Le sénat reconnut le mérite de San-Micheli et la méchanceté et la sottise de ses détracteurs qui avaient jeté une telle terreur dans Venise, que plusieurs dames enceintes, redoutant les suites de l'expérience, avaient abandonné la ville.

Peu de temps après, San-Micheli répara et augmenta les fortifications de Murano qui était retombé au pouvoir de Venise.

La réputation de Michele et de son neveu Giangirolamo s'étendit au point que l'empereur Charles-Quint et François Ier, roi de France, essayèrent plusieurs fois de se les attacher; mais les deux artistes se montrèrent sourds à toutes ces propositions, malgré leur attrait, et préférèrent servir leur pays. Chaque année ils inspectaient et restauraient au besoin les villes et les châteaux forts de l'état vénitien.

Michele travailla beaucoup à fortifier et à embellir Vérone, sa patrie. Il y fit, entre autres choses, ces magnifiques portes qui n'ont point leurs pareilles

au monde. Il débuta par la Porta-Nuova qui conduit à la forteresse et qui se distingue par un caractère mâle et robuste. Elle est construite entièrement en pierres de taille, et est flanquée de pilastres et de colonnes doriques en bossage; elle renferme des corps-de-garde et différentes pièces fort commodes que l'on ne rencontre plus dans ce genre d'édifices; elle est carrée, sert de cavalier et défend deux grands bastions, au milieu desquels elle est placée. L'ensemble architectural de cette porte est si beau, si bien entendu, que l'on pensait que l'on ne verrait jamais rien de plus parfait; mais San-Micheli prouva le contraire, quelques années après, en élevant la porte del Palio qui surpasse la première en beauté. Dans ces deux portes, notre architecte se montra l'égal des anciens Romains.

Du côté de la campagne, la porte del Palio est décorée d'un ordre dorique. On y compte huit colonnes cannelées et accouplées, d'une hauteur considérable. La porte, dont l'ouverture est carrée, se trouve au milieu de quatre de ces colonnes surmontées des armes des gouverneurs de la ville. Les quatre autres colonnes sont distribuées deux à deux aux angles de la porte. La façade est très-large et enrichie de bossages polis et d'ornements de bon goût. Sur l'entablement, qui est d'ordre dorique, on devait élever un attique pour servir de parapet à l'artillerie, cette porte devant tenir lieu de cavalier.

Du côté de la ville, San-Micheli fit une superbe galerie dont les murs sont intérieurement en bossages et pilastres, au dehors avec colonnes d'ordre

dorique sans base, engagées de la moitié de leur diamètre. Un entablement à triglyphes règne tout à l'entour et couronne l'ensemble de cette grande et merveilleuse masse. L'illustrissime Signor Sforza Pallavicini disait avec raison qu'on ne saurait trouver en Europe un plus bel édifice. Ce fut le dernier chef-d'œuvre de notre artiste. Il mourut avant d'avoir terminé cette entreprise qui, probablement, ne sera jamais menée à fin, car il ne manque pas de gens envieux et méchants qui, dans leur impuissance de créer rien qui en approche, la critiquent amèrement, comme cela arrive presque toujours aux grandes choses.

Vérone doit encore à San-Micheli la porte de San-Leno. Elle est très-belle, et dans toute autre ville elle passerait pour une merveille; mais à Vérone, elle est complétement éclipsée par les deux dont nous venons de parler. Michele est également auteur du bastion voisin de la porte San-Leno, de même que de celui qui est plus bas, en face de San-Bernardino. Le bastion dell' Acquiao, vis-à-vis du Campo-Marzio, et le plus grand de tous, celui qui est à l'entrée des eaux de l'Adige dans la place, à l'endroit où l'on tend la chaîne, ont été aussi composés par San-Micheli.

A Padoue, il construisit les bastions de Cornaro et de Santa-Croce, qui tous deux sont d'une prodigieuse grandeur et construits à la moderne, suivant la méthode dont il est l'inventeur. Le système des bastions à flancs lui appartient : avant lui on leur donnait une forme circulaire, ce qui rendait leur

défense très-difficile, tandis qu'un bastion à angles saillants obtus peut être aisément protégé, soit par le cavalier établi entre deux bastions, soit par un second bastion, pourvu que la distance ne soit pas trop grande et que le fossé soit large. San-Micheli imagina en outre les bastions à une face et à deux flancs; ces derniers défendent toute la courtine et nettoient le fossé au moyen de batteries découvertes, et la face se défend elle-même et bat directement l'ennemi. Ce système a été imité par les ingénieurs qui sont venus après lui, et l'on a renoncé aux anciennes batteries souterraines appelées casemates, où la fumée et d'autres embarras gênaient le service de l'artillerie, sans compter que les décharges affaiblissaient souvent les fondations des tours et des murailles.

San-Micheli construisit deux très-belles portes à Legnago, et présida à de nombreux travaux à Brescia, et à Peschiera lorsque l'on éleva cette forteresse. Toutes les bâtisses furent exécutées avec tant de soin, qu'elles n'ont jamais montré la moindre lézarde. Il répara la forteresse de la Chiusa, au-dessus de Vérone, et il trouva moyen de ménager une voie pour les allants et venants sans les obliger à traverser le fort, mais de telle façon, cependant, qu'il suffit aux habitants de la citadelle de lever un pont pour empêcher qu'on ne passe et qu'on ne se présente devant le chemin, qui est très-étroit et taillé dans le roc.

Mentionnons encore le magnifique pont dit il Ponte-Nuovo, que San-Micheli, à son premier retour

de Rome, jeta sur l'Adige à Vérone, par l'ordre de Messer Giovanni Emo, qui était alors podestat de la ville.

Michele excella non-seulement dans l'art des fortifications, mais encore dans l'architecture civile, comme le témoignent les temples, les églises, les monastères, les palais qu'il bâtit à Vérone et ailleurs. Parmi ses ouvrages en ce genre, nous citerons particulièrement la charmante chapelle Guareschi, que l'on voit à San-Bernardino de Vérone. Cette chapelle, décorée d'un ordre corinthien, a la forme d'un petit temple circulaire. Elle est bâtie avec une pierre que l'on nomme *bronzo*, parce que, lorsqu'on la travaille, elle sonne comme ce métal : après le marbre, c'est la pierre la plus précieuse que l'on connaisse pour la fermeté, la finesse et la blancheur. La chapelle Guareschi, par la beauté des matériaux, la perfection de l'appareil et des sculptures, passe à bon droit pour la plus belle qu'il y ait aujourd'hui en Italie. On y voit pratiqués quatre renfoncements, trois pour des autels, la porte occupe le quatrième; cette porte, les autels, les frontons, les corniches, tout, en un mot, se conforme à la courbe de la circonférence de cet intérieur, à peu près suivant le mode suivi par Filippo Brunelleschi dans le temple degli Angeli, à Florence. Les colonnes, les chapiteaux, les grotesques, les petits pilastres et les autres ornements sont sculptés avec un soin incroyable. La porte d'entrée, à l'extérieur, est d'ordre corinthien; elle a été, dit-on, copiée par Michele sur celle d'un édifice antique qu'il avait vu à Rome. Notre archi-

tecte ne termina point lui-même la chapelle Guareschi. Soit par ladrerie, soit par faute de jugement, la personne à qui elle appartenait en confia l'achèvement à des gens qui la gâtèrent, au vif regret de son auteur. Plusieurs fois on l'entendit se plaindre de ce qu'il n'avait pas quelques milliers de ducats pour acheter ce monument et le soustraire à l'avarice du propriétaire qui, par l'effet d'une vile épargne, altérait d'une manière honteuse l'esprit de ses inventions.

Michele donna le dessin du temple circulaire de la Madonna-di-Campagna, près de Vérone. Cette rotonde est très-belle, malgré de nombreuses incorrections commises par les ignorants chargés de la direction des travaux : et ils auraient encore fait pis, si Bernardino Brugnuoli, parent de Michele, n'y eût veillé et n'eût exécuté un modèle accompli d'après lequel on continue aujourd'hui la bâtisse.

Pour les Olivetains de Vérone, notre artiste dessina une superbe façade d'ordre corinthien, destinée à Santa-Maria-in-Organo. Cette façade fut commencée par Paolo San-Micheli; mais, il y a peu de temps, elle a été abandonnée à cause de la gêne où se trouvaient les religieux, et surtout à cause de la mort du promoteur de l'entreprise, Don Cipriano de Vérone, homme de sainte vie, fort influent dans son ordre, dont il avait été deux fois général.

Pour les prêtres réguliers de San-Giorgio-in-Alega, Michele renforça les murs de l'église de San-Giorgio de Vérone, et réussit à y élever, avec la plus grande solidité, une magnifique coupole. Dans le même

couvent, il jeta les fondements et poussa assez avant la construction d'un beau campanile, dont il laissa un plan d'après lequel son neveu, Bernardino, est maintenant en train de le terminer.

Monsignor Luigi Lippomani, évêque de Vérone, ayant résolu de conduire à fin le campanile de sa cathédrale, commencé depuis cent ans déjà, eut recours à San-Micheli, qui lui remit un dessin où il avait su conserver l'ancienne bâtisse. Malheureusement le vicaire, Domenico Porzio, homme de bien, mais fort peu entendu en architecture, livra l'exécution des travaux à un ignorant qui l'avait circonvenu par ses intrigues. Cet homme, qui n'était rien moins qu'architecte, construisit le campanile avec des pierres non taillées, et pratiqua les escaliers dans l'épaisseur des murs, de façon qu'il suffisait d'être un médiocre connaisseur pour deviner ce qui advint; c'est-à-dire la ruine de l'édifice. Cet accident fut annoncé à l'avance par plusieurs personnes, et, entre autres, par le très-révérend Fra Marco de Médicis, qui avait cherché dans l'étude de l'architecture un délassement à ses graves occupations; mais à ses avis on se contenta de répondre : « Fra Marco est « un philosophe et un théologien savant; mais il n'a « pas scruté l'architecture assez à fond pour qu'on « puisse le croire. » Bref, lorsque le campanile fut parvenu à la hauteur où l'on place les cloches, il s'ouvrit en quatre endroits, si bien qu'après avoir dépensé plusieurs milliers d'écus pour le bâtir, il fallut ensuite donner trois cents écus à des maçons pour le démolir, afin qu'en tombant de lui-même,

ce qui serait infailliblement arrivé au bout de quelques jours, il ne détruisît pas tout ce qui se trouvait à l'entour. Ainsi seront toujours justement punis les gens qui, au lieu de s'adresser à des maîtres expérimentés, emploieront de misérables manœuvres. Monsignor Luigi ayant été nommé évêque de Bergame, le siége épiscopal de Vérone échut à Monsignor Agostino Lippomani. Par l'ordre de ce prélat, Michele exécuta un modèle d'après lequel Monsignor Girolamo Trivisani, successeur de Monsignor Agostino, fait aujourd'hui continuer le campanile qui, nous devons l'avouer, marche très-lentement. Le modèle de Michele est très-beau : les escaliers y sont disposés de telle sorte qu'ils ne nuisent en rien à la solidité de la bâtisse.

San-Micheli édifia encore une magnifique chapelle en forme de temple circulaire pour les comtes della Torre, dans leur villa di Fumane (2).

A Padoue, on éleva dans l'église del Santo, sous la direction de notre artiste, un somptueux mausolée destiné à Messer Alessandro Contarini, procurateur de Saint-Marc et ancien provéditeur de la flotte vénitienne. Dans cet ouvrage, San-Micheli sortit des pratiques ordinaires de son temps, qui lui semblaient donner aux tombeaux l'apparence d'un autel et d'une chapelle, plutôt que celle d'un monument funéraire. Son mausolée, à la fois riche et solide, a un caractère guerrier et imposant. On y admire une Thétis et deux prisonniers sculptés par Alessandro Vittoria (3), et un buste en marbre de Contarini, dû au ciseau de Danese de Carrare (4). Des trophées,

des symboles et des emblèmes divers complètent cette composition.

A Venise, San-Micheli fit le modèle du monastère des religieuses de San-Biagio-Catoldo, qui lui valut de nombreux éloges.

Les Véronais ayant décidé que l'on rebâtirait le lazaret des pestiférés, qui avait été détruit avec les autres édifices des faubourgs, Michele leur donna un dessin merveilleusement beau, qui devait être mis à exécution près du fleuve, hors de l'esplanade; mais ce précieux dessin, qui est aujourd'hui entre les mains des héritiers de Luigi Brugnuoli, neveu de Michele, fut horriblement châtré par la sordide économie des cerveaux étroits qui succédèrent aux premiers directeurs de l'entreprise, gentilshommes aussi distingués par la grandeur et la générosité de leur esprit que par la noblesse de leur naissance (5).

Les comtes de Canossa possèdent à Vérone un superbe palais, bâti pour le célèbre comte Lodovico Canossa par notre architecte. Pour le même seigneur, Michele construisit un autre magnifique palais dans la villa de Grezano, sur le territoire véronais.

Il refit la façade et restaura complétement l'intérieur du palais des comtes Bevilacqua. On lui doit aussi la maison et la façade des Lavezzoli, qui se trouve à Vérone et qui est très-admirée.

A Venise, il édifia de fond en comble le magnifique et somptueux palais des Cornari, près de San-Polo, et il restaura pour Messer Giovanni, de la même famille, avec lequel il était très-lié, un autre palais

situé à San-Benedetto-all'-Albore. Grâce à l'entremise de Michele, Giorgio Vasari peignit dans ce dernier palais neuf tableaux à l'huile pour le plafond d'une chambre entièrement garnie de boiseries sculptées et richement dorées.

San-Micheli restaura encore, en face de Santa-Marina, le palais Bragadani, dont il embellit avec beaucoup de goût tous les intérieurs.

Dans la même ville, près de San-Luca, sur le canal Grande, il commença le merveilleux palais du très-noble Messer Girolamo Grimani. Malheureusement la mort l'empêcha de le terminer lui-même, et ses continuateurs altérèrent son projet en maints endroits.

Près de Castel-Franco, entre Trévise et Padoue, Michele éleva le fameux palais Soranzo, que l'on répute pour la plus belle et la plus commode villa qu'il y ait dans ce pays.

Enfin, à Piombino, il fit le palais Cornaro, et tant d'autres habitations particulières, que leur seule énumération nous entraînerait trop loin. Qu'il nous suffise d'avoir mentionné les plus importantes. Cependant, nous ne devons pas laisser ignorer qu'il est l'auteur de ces deux portes, dont l'une orne le palais des gouverneurs de Vérone, et l'autre celui du podestat. Ces deux portes sont très-admirées, bien que la dernière, qui est d'ordre ionique, paraisse écrasée, à cause de son peu d'élévation et de sa largeur; mais le podestat Giovanni Delfini exigea qu'il en fût ainsi.

Pendant que Michele jouissait tranquillement,

dans sa patrie, de la considération qu'il avait acquise par ses travaux, il apprit une si triste nouvelle que ses jours en furent abrégés. Mais, pour mieux nous faire comprendre, consacrons quelques lignes à Giangirolamo, son neveu [1].

Giangirolamo était fils de Paolo, cousin germain de Michele. Dans sa jeunesse, il gagna par son intelligence l'affection de San-Micheli, qui lui enseigna l'architecture, et lui porta une si vive affection, qu'il l'associa à ses plus importantes entreprises, et surtout à ses ouvrages de fortifications. Giangirolamo, du reste, profita si bien des leçons de son illustre maître, que l'on pouvait sans crainte lui confier les travaux militaires les plus difficiles. Le gouvernement vénitien apprécia son mérite, le mit au nombre de ses architectes, et lui assigna un riche traitement. Giangirolamo eut mission tantôt de restaurer les forteresses de la république, tantôt de présider à l'exécution des projets de son oncle Michele. Il déploya un rare talent, en maintes occasions, mais principalement dans la construction des fortifications de Zara et de la merveilleuse citadelle de San-Niccolò, située à l'embouchure du port de Sebenico, ainsi que nous l'avons déjà dit. Cette citadelle, bâtie par lui de fond en comble, passe pour l'une des plus fortes et des mieux entendues que l'on puisse voir. En outre, il améliora, d'après ses dessins et avec les conseils de son oncle, la grande forteresse de Corfou, que l'on répute la

[1] C'est-à-dire que Giangirolamo était neveu de San-Michele, à la mode de Bretagne, pour nous servir d'une expression consacrée chez nous.

clef de ce côté de l'Italie. Giangirolamo y refit sur un plan plus vaste, et suivant le système moderne inventé par Michele, les deux bastions qui défendent la campagne. Il élargit ensuite les fossés et jeta à bas une colline dont le voisinage inquiétait la forteresse, à l'un des coins de laquelle il sut ménager un refuge spacieux et assuré pour les habitants de l'île, en cas de siége. Ces travaux augmentèrent sa réputation, au point que le gouvernement vénitien lui donna un traitement égal à celui de son oncle, et qu'on le jugea supérieur à Michele dans certaines parties de la construction militaire. C'était avec une extrême satisfaction que San-Micheli voyait son neveu devenir, de jour en jour, plus capable de le suppléer dans tout ce que la vieillesse l'empêchait d'entreprendre lui-même.

Giangirolamo était très-habile dans l'art de lever les terrains, de dresser les plans, et de faire les modèles en relief, non-seulement des constructions, mais des sites même ou l'on devait bâtir. Il représenta ainsi toutes ses fortifications, dans leurs moindres détails, au grand contentement de la Seigneurie, qui savait, par ce moyen, sans quitter Venise, comment les choses étaient dans les endroits les plus reculés du territoire de la république. Giangirolamo fut libéralement récompensé de ces modèles que l'on plaça dans le palais du doge, afin que les seigneurs vénitiens pussent les examiner à leur aise.

Bien des princes essayèrent d'attirer Giangirolamo à leur service par l'appât de grosses sommes, mais

jamais il ne consentit à abandonner sa patrie. Il avait même l'intention de se fixer à Vérone; car, suivant le conseil de son père et de son oncle, il se maria dans cette ville avec une jeune fille de la maison des Fracastori. A peine avait-il passé quelques jours avec Madonna Ortensia, sa femme bien-aimée, qu'il fut appelé à Venise par la Seigneurie, et de là envoyé en toute hâte dans l'île de Chypre, pour en visiter les fortifications et la pourvoir de tout ce qui lui manquait. En trois mois, il conduisit à fin ce travail sur lequel il écrivit un mémoire, accompagné de dessins explicatifs qu'il voulait soumettre à la Seigneurie. Malheureusement, comme il tenait peu compte de sa vie, il se livra à une excessive fatigue pendant les grandes chaleurs de l'été, et il fut attaqué d'une fièvre pernicieuse, qui, au bout de huit jours, le mena au tombeau. Plusieurs personnes prétendent qu'il fut empoisonné. Quoi qu'il en soit, il mourut heureux d'avoir été employé dans d'importantes entreprises, par sa patrie qui eut plus de confiance en lui qu'en tout autre architecte. Dès qu'il tomba malade, il devina la gravité de son état, et confia tous ses dessins et ses manuscrits à son beau-frère Luigi Brugnuoli, qui travaillait aux fortifications de Famagosta. La mort de Giangirolamo causa une vive douleur au sénat, qui perdait en lui un habile et dévoué serviteur. Giangirolamo mourut à l'âge de quarante-cinq ans, et fut enseveli à San-Niccolò de Famagosta, par les soins de son beau-frère.

Luigi Brugnuoli se rendit ensuite à Venise, où

il présenta à la Seigneurie les dessins et les manuscrits de Giangirolamo; puis il alla à Legnago achever les fortifications auxquelles il avait déjà travaillé pendant plusieurs années, en se conformant aux plans et aux modèles de Michele. Luigi mourut peu de temps après son arrivée à Legnago. Il laissa deux fils qui sont de très-savants architectes. L'aîné, nommé Bernardino, est chargé de nombreuses entreprises, et entre autres de la construction de la Madonna-di-Campagna, du campanile de la cathédrale de Vérone, et de celui de San-Giorgio. Il montra surtout son talent dans la grande chapelle de cette dernière église, qui, selon les Véronais, est la plus vaste et la plus belle qu'il y ait en Italie. Il l'orna d'un ordre composite, engagé en partie dans le mur et dont le fronton suit les contours de l'enfoncement circulaire où il est placé. Lorsque Monsignor Barbaro, patriarche d'Aquilée, homme très-versé dans l'architecture, revint du concile de Trente, il ne vit pas sans étonnement les embellissements opérés dans cette chapelle (6). Après un mûr examen, il dit qu'il n'avait jamais rien rencontré de semblable, et que l'on ne saurait faire mieux. Cela suffit assurément pour annoncer ce que l'on doit attendre de Bernardino. Cet artiste appartient par sa mère à la maison des San-Micheli.

Mais retournons à Michele, que nous avons quitté tout à l'heure, non sans raison. Malgré ses efforts pour vaincre le cruel chagrin que lui causa la mort de son neveu Giangirolamo qui, n'ayant point laissé d'enfants, lui enlevait la dernière espérance de sa

famille, il fut pris d'une fièvre maligne qui l'enleva en peu de jours. Il mourut l'an 1559 et fut inhumé à San-Tommaso, où se trouve la sépulture de ses ancêtres. Messer Niccolò San-Michele, médecin, est actuellement occupé à lui faire élever un tombeau.

Michele mena une vie irréprochable. Son humeur était grave, mais toutefois mêlée d'enjouement. Son respect pour la religion était si grand, qu'il ne se serait jamais mis le matin au travail avant d'avoir dévotement assisté à la messe : jamais il n'entreprenait aucun ouvrage important sans faire chanter solennellement la messe du Saint-Esprit ou celle de la Vierge. Libéral et obligeant outre mesure, ses amis étaient aussi maîtres de sa fortune que lui-même. Je citerai ici un trait qui prouve sa délicatesse et qui, je crois, n'est connu que de moi. Quand Giorgio Vasari, qui était un de ses intimes amis, prit congé de lui pour la dernière fois, à Venise, Michele lui dit : « Je veux que vous sachiez, Messer Giorgio, « que dans ma jeunesse j'eus une liaison, à Monte-« Fiascone, avec la femme d'un marbrier, de la-« quelle j'obtins toutes les faveurs que je pouvais « désirer. Cette pauvre femme est restée veuve avec « une fille en âge d'être mariée, dont elle prétend que « je suis le père; je n'en crois rien. Cependant por-« tez-lui ces cinquante écus d'or, et donnez-les-lui « de ma part pour l'amour de Dieu, afin qu'elle éta-« blisse convenablement sa fille. » Giorgio, à son arrivée à Rome, alla à Monte-Fiascone, et, bien que la bonne femme lui confessât librement que sa fille

ne devait point le jour à Michele, il remit les cinquante écus d'or à cette malheureuse, qui les reçut avec une joie indicible. — Nous le répétons, Michele était l'homme du monde le plus généreux ; il aurait sacrifié jusqu'à sa vie pour tirer ses amis du besoin ou d'embarras. Jamais personne ne lui rendit un service sans qu'il l'en récompensât au centuple. Ainsi Giorgio Vasari, avant de quitter Venise, lui ayant fait, avec tout le soin imaginable, un grand dessin représentant Lucifer et ses satellites précipités dans l'enfer par l'archange Michel, trouva, quelques jours après, à Arezzo, quantité de robes magnifiques envoyées par San-Micheli. Ce présent, digne d'un opulent seigneur, était accompagné de la lettre la plus flatteuse. — Plus d'une fois la république de Venise voulut augmenter le traitement de San-Micheli ; mais il refusa toujours, en conjurant le sénat de reporter ses bienfaits sur ses neveux. Enfin sa courtoisie et ses nobles qualités lui valurent l'estime et l'amitié d'une foule de hauts personnages, tels que le cardinal de Médicis et le cardinal Alexandre Farnèse, qui tous deux devinrent papes, le premier sous le nom de Clément VII, le second sous celui de Paul III, le divin Michel-Ange Buonarroti, le signor Francesco-Maria, duc d'Urbin, le savant Fra Marco de' Medici, et maints gentilshommes vénitiens et véronais qu'il est inutile de nommer.

Comme je n'aurai pas de si tôt à parler de nouveau des artistes de Vérone, je profiterai de cette occasion pour mentionner ici quelques peintres de

cette ville, aujourd'hui vivants, lesquels méritent de n'être point oubliés. Commençons par Domenico del Riccio (7), qui a orné de fresques, les unes en clair-obscur, les autres coloriées, trois des façades de la maison isolée que Fioro della Seta possède à Vérone, sur le Ponte-Nuovo. La façade qui donne sur le fleuve est couverte de batailles de monstres marins. Sur la seconde façade, on voit les combats des centaures et quelques fleuves. La troisième est décorée de deux sujets coloriés dont l'un représente le Festin des Dieux, et l'autre le Mariage du lac Benaco ou de Garda avec la Sarca, qui donnent naissance au Mincio. La même maison est décorée d'une grande frise qui renferme des triomphes coloriés d'une rare beauté. Dans la maison de Messer Pellegrino Ridolfi, également à Vérone, Domenico figura le Couronnement de Charles-Quint et la Promenade solennelle de cet empereur, à Bologne, avec le pape.

A Mantoue, il peignit à l'huile, avec beaucoup de soin, le Martyre de sainte Barbe dans l'église nouvellement bâtie par le duc près du château. Cet ouvrage fut commandé à Domenico, parce que sa manière plaisait infiniment au duc de Mantoue, qui était grand admirateur d'un tableau que notre artiste avait exécuté longtemps auparavant dans la cathédrale pour la chapelle de Santa-Margarita, en concurrence du saint Antoine de Paolino, du saint Martin de Paolo Farinato, et de la Madeleine de Battista del Moro. Ces quatre Véronais avaient été appelés par Ercole, cardinal de Mantoue, pour dé-

corer la cathédrale que ce seigneur avait restaurée sur les dessins de Jules Romain. Domenico a fait à Vérone, à Vicence et à Venise, d'autres travaux sur lesquels nous ne nous arrêterons point.

Domenico n'est pas seulement peintre; il est encore excellent musicien. On le met au nombre des plus illustres membres de la noble académie philharmonique de Vérone. Son fils Felice ne lui sera point inférieur. Ce jeune homme a déjà donné des preuves de son savoir dans un tableau qu'il a peint pour l'église de la Trinità, et où il a représenté la Vierge et six saints grands comme nature. Mais son talent précoce n'étonnera point lorsque l'on saura qu'il a étudié son art à Florence. Il demeurait dans cette ville chez le gentilhomme Bernardo Canigiani, compère de Domenico.

Aujourd'hui vit encore à Vérone Bernardino l'India qui, entre autres ouvrages, a peint la Fable de Psyché sur la voûte d'une chambre de la maison du comte Marcantonio del Tiene. Nous citerons en outre les belles et riches décorations dont Bernardino a enrichi une salle du palais du comte Girolamo da Canossa (8).

Eliodoro Forbicini, autre Véronais, est un jeune peintre très-habile dans tous les genres, mais particulièrement dans celui des grotesques, comme le témoignent ses productions.

Battista de Vérone, que l'on ne désigne jamais que par ce nom, après avoir appris les éléments de son art sous la direction d'un de ses oncles, entra à Venise dans l'atelier de l'illustre Titien, auprès

duquel il devint un excellent maître. A Tiene, sur le territoire de Vicence, dans une salle du palais du commissaire Portesco, il peignit, en compagnie de Paolino, un nombre infini de figures qui le mirent, ainsi que son associé, en grande réputation. Battista et Paolino exécutèrent ensuite plusieurs fresques dans le palais de la Soranza, à Castelfranco, où ils avaient été envoyés par Michele San-Micheli, qui les aimait comme s'ils eussent été ses propres enfants. Ils décorèrent encore ensemble la façade du palais de Messer Antonio Cappello, sur le canal Grande, à Venise, et le soffite de la salle du Conseil des Dix. Bientôt après, Battista fut mandé à Vicence, où on lui confia divers travaux. Enfin, il a dernièrement représenté, avec une célérité merveilleuse, sur la façade du Mont-de-Piété, une foule de figures nues plus grandes que nature, aussi remarquables par la variété de leurs attitudes que la beauté de leur dessin. Battista, aujourd'hui, n'a pas passé trente ans. Que ne doit-on donc pas espérer de lui, puisqu'il a déjà tant produit en si peu de temps (9)!

Paolino, maintenant en haut crédit à Venise, a également fait une multitude d'ouvrages admirables, bien que, ainsi que Battista, il n'ait guère que trente ans (10). Paolino naquit à Vérone. Son Père était sculpteur. Il étudia la peinture chez Giovanni Caroto de Vérone (11); puis, comme nous l'avons dit tout à l'heure, il s'associa à Battista pour orner de fresques la salle du commissaire Portesco et le palais de la Soranza.

A Masiera, près d'Asolo, dans le Trévisan, il décora le superbe château du signor Daniello Barbaro, patriarche d'Aquilée.

A Vérone, dans le réfectoire du monastère de San-Nazzaro, il représenta le Repas de notre Seigneur chez Simon le lépreux. Sur cette vaste toile on voit la pécheresse se jetant aux pieds du Christ, et plusieurs portraits d'après nature. Sous la table sont deux chiens qui paraissent vivants. Dans le lointain on aperçoit quelques infirmes supérieurement peints.

Au milieu du plafond de la salle du Conseil des Dix à Venise, Paolino figura dans un grand ovale Jupiter chassant les Vices, comme pour dire que le suprême tribunal des Dix est le fléau des méchants.

Paolino peignit encore avec un rare talent, dans l'église de San-Sebastiano, le soffite, les volets de l'orgue, et le tableau de la chapelle principale.

Dans la salle du Grand-Conseil, il laissa un immense tableau renfermant l'Entrevue de Frédéric Barberousse avec le pape. Il introduisit dans cette composition, qui est à bon droit admirée, les portraits de divers gentilshommes et sénateurs vénitiens, et quantité de personnages magnifiquement costumés, vraiment dignes de composer la cour d'un empereur et celle d'un pape. Paolino enrichit ensuite de merveilleuses figures à l'huile et en raccourci les plafonds de quelques chambres qui servent au conseil des Dix.

Il orna aussi de belles fresques la façade de la

maison d'un marchand, que l'on rencontre en allant de San-Mosè à San-Maurizio. Malheureusement, les vents de mer détruisent peu à peu cet ouvrage.

A Murano, Paolino peignit à fresque une loge et une chambre pour Cammillo Trivisani. A Santa-Maria-Maggiore de Venise, il fit à l'huile, dans une immense salle, les Noces de Cana. Ce tableau, par sa dimension, par le nombre des figures, par la variété des costumes et la richesse de l'invention, est merveilleux. Si mes souvenirs ne me trompent pas, il y a plus de cent cinquante têtes, toutes variées et traitées avec un soin extrême (12).

Les procurateurs de San-Marco chargèrent notre jeune artiste d'exécuter les médaillons qui occupent les angles de la bibliothèque Nicena, donnée à la Seigneurie par le cardinal Bessarione (13). Les procurateurs partagèrent les peintures de cette bibliothèque entre les meilleurs maîtres de Venise, et, pour exciter leur émulation, décidèrent que l'on décernerait un prix d'honneur à celui qui l'emporterait sur ses rivaux. Paolino, proclamé vainqueur, reçut pour récompense une chaîne d'or. Le tableau qui lui valut la victoire est celui où il représenta la Musique, sous les traits de trois jeunes femmes, d'une beauté ravissante, dont l'une joue du luth, et l'autre chante, tandis que la troisième, qui est la plus belle, tire d'une lyre des sons qu'elle écoute attentivement. Auprès de ces femmes, Paolino plaça un Cupidon sans ailes, pour montrer que l'amour naît de la musique, ou que l'amour est inséparable de la musique. Le même tableau renferme le Dieu

Pan tenant des flûtes d'écorce d'arbre. La bibliothèque Nicena possède deux autres tableaux de Paolino : dans l'un on voit des philosophes vêtus à l'antique; dans l'autre, l'Honneur auquel on offre des sacrifices et des couronnes royales. Mais comme Paolino est aujourd'hui dans la fleur de l'âge, nous ne dirons rien de plus sur son compte pour le moment.

Parmi les vaillants peintres qu'a produits Vérone, on compte encore Paolo Farinato (14), disciple de Niccola Ursino. Il a exécuté dans sa patrie de nombreux ouvrages dont les principaux sont les fresques d'une salle de la maison du fameux médecin Antonio Fumanelli, et deux immenses tableaux qui ornent la principale chapelle de Santa-Maria-in-Organo. Le premier de ces tableaux représente le Massacre des Innocents, et le second l'empereur Constantin se faisant apporter des enfants pour les tuer, et se baigner dans leur sang afin de se guérir de la lèpre. Dans la niche de la même chapelle, Farinato peignit le Christ tendant la main à saint Pierre qui marche sur les eaux, et le Repas donné aux pauvres par Saint Grégoire. Ces divers morceaux méritent de grands éloges. Ils contiennent tous une foule de figures dessinées avec un soin et une application extraordinaires. On doit, en outre, à Farinato, le saint Martin qui est dans la cathédrale de Mantoue, et qu'il exécuta en concurrence de Domenico del Riccio, de Paolino et de Battista del Moro, comme nous l'avons noté plus haut (15).

Ici se termine ce que nous avions à dire sur

Michele San-Micheli et sur ses vaillants compatriotes, aux talents et aux vertus desquels il est juste de payer un large tribut d'admiration.

San-Micheli est encore un de ces hommes qui réunirent dans une théorie et une pratique communes toutes les parties de l'art de bâtir. Ses ouvrages de pure architecture, où la science de la construction est portée au plus haut degré, et ses travaux de fortification, où brille le goût des plus nobles compositions, montrent que, de toutes les branches de l'art et de la science, il sut ne former qu'un faisceau. Maître et modèle des plus habiles architectes de Venise, il fut en outre le précurseur et l'initiateur des plus célèbres ingénieurs de l'Europe moderne.

A San-Micheli, en effet, appartient l'honneur d'avoir changé et amélioré tout le système de la défense et de la fortification des places. Ce serait peut-être ici le lieu d'examiner quelle influence la révolution dont il fut l'auteur exerça sur l'art de la guerre; mais, nous l'avouerons franchement, cette tâche, même en la circonscrivant dans des généralités, serait au-dessus de nos forces : ce sujet est si grave et touche de si près à l'existence et à la fortune des nations, il repose sur une science si délicate et tellement en dehors du cercle habituel des esprits, qu'il ne peut être convenablement traité que par

les gens spéciaux qui l'ont profondément médité, après avoir puisé une solide instruction dans l'étude et la pratique de la guerre. Dès qu'il s'agit, non d'une appréciation poétique ou morale, mais du calcul d'opérations qui, par leurs résultats, leurs conséquences, sont les plus décisives dans la politique du monde, les artistes et les littérateurs sont incompétents. Nous ne serons donc pas assez hardis pour consigner ici nos réflexions sur cette matière, et nous nous bornerons à expliquer en quoi consiste l'invention de San-Micheli, jugeant toutefois nécessaire de tracer une esquisse rapide des moyens employés par les anciens et par les modernes dans l'art de la fortification. Du rapprochement des deux méthodes ressortiront leurs différences, leurs anomalies; ce qui suffira pour que l'on se rende compte du système introduit par San-Micheli. Déclarons préalablement qu'afin de donner à cet exposé le poids et le crédit dont il a besoin, nous nous sommes effacés en entier devant des autorités reconnues, et presque contentés du rôle de citateurs.

Chez les anciens, les villes étaient entourées de murailles, précédées d'un fossé et flanquées de tours espacées à petite portée du trait. Ces tours facilitaient d'abord la défense du pied des murs, et servaient ensuite de retraite aux assiégés lorsque l'ennemi les avait délogés des murailles. Celles-ci étaient presque toujours garnies d'un parapet placé en dehors et en saillie sur des encorbellements qui laissaient entre eux des ouvertures que l'on désigne sous le

nom de *machicoulis*, et d'où l'on faisait pleuvoir une grêle de pierres et de matières enflammées sur ceux qui tentaient d'escalader le mur ou de le saper. Le peu d'espace que les simples murailles offraient à leur sommet pour la manœuvre des machines et des défenseurs, et la promptitude avec laquelle on parvenait à y faire brèche, engagèrent à les terrasser. On les forma, en conséquence, de deux murs élevés parallèlement, et réunis de distance en distance par des murs perpendiculaires. Les encaissements intermédiaires se remplissaient de débris et de terre fortement comprimés. Les tours étaient quelquefois carrées, ou à six ou huit pans, mais le plus souvent sur un plan circulaire, cette construction offrant plus de résistance à l'effort du bélier. Les enceintes se conduisaient selon que la forme du terrain ou les circonstances locales le déterminaient : parfois elles présentaient une suite d'angles alternativement saillants et rentrants, et parfois des angles saillants obtus. Vitruve conseille le tracé qui approche le plus du cercle, et proscrit les angles aigus et saillants, comme étant à la fois les plus faciles à attaquer et les plus difficiles à défendre. Les portes étaient constamment protégées par deux tours voisines l'une de l'autre; leur fermeture, recouverte de lames de fer, était renforcée de grilles ou de herses suspendues à des chaînes, qui se roulaient sur un cylindre placé dans une chambre pratiquée au-dessus du passage, et qui, construite en saillie sur des encorbellements à machicoulis, donnait le moyen d'écraser ceux qui s'avançaient pour forcer

l'entrée. Plus tard, des pièces de bois debout, qui tombaient séparément, remplacèrent la herse, dont l'assiégeant pouvait trop aisément empêcher la chute.

Telle était la fortification chez les anciens; elle leur fournissait des ressources défensives proportionnées aux moyens offensifs : aussi les peuples de l'Europe moderne n'eurent-ils pas besoin de suivre et de chercher d'autre méthode, jusqu'à l'époque où la découverte de la poudre, ce terrible moteur, vint forcer à opérer des changements considérables dans l'art d'attaquer, de défendre et de construire les forteresses.

A peine la nouvelle balistique est-elle inventée, qu'on l'essaie presque en même temps dans les batailles, les siéges et la défense des places de guerre.

Les assiégants sont contraints de renoncer aux travaux et aux engins qui leur servaient auparavant pour approcher des places, combler les fossés et battre en brèche les murailles. Les hélépoles, les tortues, les catapultes, les tours-bélières et les autres machines de charpente, sont au loin brisées par les nouveaux projectiles. Les rampes ou terrasses, par lesquelles on arrivait de la campagne jusqu'au niveau des remparts, ne font qu'exposer davantage les assiégants aux coups de l'assiégé. Alors on imagine les tranchées. Au lieu de s'élever au-dessus du sol on le creuse en jetant les déblais du côté des assiégés et en se dirigeant en zig-zag de manière à passer au défaut de la place attaquée. Ces tranchées reçoivent et cachent l'artillerie et les troupes chargées de

repousser les sorties et de monter à l'assaut. Le peu d'élevation de ces approches les dérobe au canon de l'ennemi, dont les boulets ne les atteignent point ou se perdent dans les terres roulantes de leurs parapets : leur construction simple et facile permet enfin d'avancer de nuit les travaux, et de les perfectionner le jour, malgré le feu des assiégés.

Ceux-ci, de leur côté, en voyant les portes, les tours et les murailles nues et élevées des anciennes places, ruinées de loin par les batteries ennemies, se hâtent d'abaisser leurs remparts pour les soustraire à l'effet du canon, et de les élargir pour établir leur artillerie ; puis ils substituent des parapets en terre à ceux de maçonnerie que la justesse du tir et la violence des coups faisaient voler en éclats plus dangereux que les boulets mêmes. Enfin, ils éprouvent bientôt la nécessité d'introduire dans le système de la défense des places des modifications encore plus importantes. Ces places, comme nous l'avons dit plus haut, étaient formées d'une enceinte flanquée de tours et précédée d'un fossé. On s'aperçut que ces tours circulaires ou quadrangulaires permettaient à peine d'y placer quelques canons, qu'elles se flanquaient mal, que leurs saillants n'étaient ni vus ni défendus. En effet, devant chaque tour, il y avait un espace que les tours voisines ne pouvaient découvrir, et qui, par conséquent, favorisait l'escalade dans les surprises, la sape et la mine dans les attaques régulières, et l'assaut quand la brèche était faite. Le sapeur, le mineur et la troupe échappaient aux coups des

flancs lorsqu'ils avaient franchi les dernières lignes tangentielles qui se tiraient des tours voisines au revêtement de la tour d'attaque. Cet état d'imperfection ne laissait aux places aucun espoir de résistance, lorsque San-Micheli imprima tout à coup une force nouvelle à l'art défensif en inventant les bastions triangulaires ou pentagones, dont la figure a la propriété de ne laisser devant chacun d'eux aucun point qui ne soit vu et défendu par les bastions latéraux.

Maintenant, que l'on compare entre elles, abstraction faite des dimensions, les configurations des enceintes des places anciennes et modernes, et l'on reconnaîtra que la différence principale consiste en ce que les unes sont flanquées par des tours et les autres par des bastions. Il n'en faut pas davantage, il nous semble, pour apprécier facilement le mérite et l'importance du système dont San-Micheli est l'auteur. Si pendant longtemps l'honneur de l'invention ne lui en a point été attribué dans l'opinion de l'Europe, cela s'explique par le changement survenu dans la valeur politique des pays qui devinrent le théâtre des plus grandes guerres, lorsque l'Italie eut cessé de peser dans la balance des puissances belligérantes. Quoi qu'il en soit, aujourd'hui il est incontestable et incontesté que San-Micheli, en construisant les bastions de Vérone, offrit les premiers modèles du système moderne de la fortification des places. Beroil de La Treille, Alghisi de Carpi, Daniel Speckle, Errard de Bar-le-Duc, Marchi, Deville, Pagan, Blondel, Coehorn,

Vauban, sont tous partis du point fixé par leur illustre devancier. Tout en se distinguant par quelques nouveautés, ils ne se sont jamais écartés des principes posés par l'ingénieur véronais. Dans tous leurs systèmes les principes sont restés les mêmes, leurs applications seules ont varié. En effet, autant il y a de simplicité dans les principes, autant il y a de multiplicité dans leurs applications; et c'est de celles-ci que maintenant dépendent les progrès et le perfectionnement de la science.

NOTES.

(1) La cathédrale de Monte-Fiascone est octogone et surmontée d'une svelte et gracieuse coupole. On trouve à Monte-Fiascone plusieurs petits palais d'une belle architecture, que l'on attribue à San-Micheli.

(2) A San-Francesco de Vérone, on voit le tombeau d'un comte della Torre, construit, dit-on, d'après les dessins de San-Micheli. Il est orné d'admirables bas-reliefs en bronze.

(3) Alessandro Vittoria de Trente, sculpteur, élève du Sansovino et intime ami du Titien.

(4) Vasari parle du Danese en divers endroits de son livre.

(5) Voyez les *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*, p. 93.

(6) Monsignor Barbaro, patriarche d'Aquilée, a traduit et commenté Vitruve.

(7) Domenico del Riccio n'est autre que le Brusacorsi. Sa vie a été écrite par le commandeur del Pozzo.

(8) Bernardino l'India était fils de Tullio India, peintre de fresques, qui dépassa de loin les bornes de la médiocrité et qui eut en outre du talent pour les portraits. Il excellait surtout à faire des copies.

(9) Battista Zelotti de Vérone mourut en 1592 environ, à l'âge de soixante ans.

(10) Sous le nom de Paolino, Vasari désigne le fameux Paolo Caliari de Vérone, plus communément appelé chez nous Paul Véronèse.

(11) Giovanni Caroto, peintre médiocre, mais bon architecte et dessinateur habile des monuments antiques.

(12) Ce magnifique tableau est celui qui, aujourd'hui, forme le principal ornement du salon carré du musée du Louvre.

(13) On conserve la lettre que le cardinal Bessarione adressa au doge Moro et au sénat de Venise, en leur donnant sa précieuse bibliothèque. Cette lettre, écrite de Viterbe, porte la date du dernier jour de mai 1468. Elle commence ainsi : « Io certamente fin dalla mia prima fanciullezza cominciai a metter ogni mia fatica per poter aver libri in ciascuna sorte di scienze ; laonde molti ne scriveva di mia mano, et tutti quei pochi danari che io poteva sparagnare dalla modesta mia spesa, io gli spendeva in comperar libri;.... e l'ho fatto tuttavia con molto maggior caldezza dopo la ruina della Grecia e la misera cattività di Costantinopoli.... perchè tante vigilie di tanti grand' uomini non andassero in perdizione.... e così vengo ad aver raccolte tutte le opere intere e difficili a trovarsi che erano in tutta la Grecia.... E considerando molte altre cose che possono accadere, ho donato alla sacratissima chiesa del B. Marco della vostra inclita città tutti i miei libri così greci come latini.... E così vi mando in dono i libri, e l'indice, e insieme il decreto del sommo pontifice, etc.

(14) Paolo Farinato, issu des fameux Farinati degli Uberti, mourut en 1606, à quatre-vingt-quatre ans.

(15) Le Musée du Louvre possède un tableau de Felice Brusacorsi, trois dessins de Paolo Farinato, et onze tableaux et quatorze dessins de Paul Véronèse.

GIOVANNANTONIO, DIT LE SODOMA,

PEINTRE.

Si les hommes savaient se conduire quand ils trouvent l'occasion de s'enrichir, si, dans leur jeunesse, ils s'efforçaient de joindre la vertu et le talent à la fortune, que de choses merveilleuses ne produiraient-ils pas ! Mais on ne voit que trop souvent le contraire advenir. Celui qui se fie complétement à la fortune est presque toujours trompé, et, d'un autre côté, il est démontré par l'expérience que la vertu et le talent, sans la richesse, n'obtiennent que de maigres résultats. Si Giovannantonio eût possédé un mérite égal à sa bonne fortune, il n'aurait point été réduit à traîner une vieillesse misérable après avoir mené une vie extravagante et bestiale.

Des marchands, agents de la famille Spannocchi, conduisirent Giovannantonio à Sienne (1). Un hasard heureux, ou fatal peut-être, voulut qu'il n'y rencontrât aucun rival. Cette circonstance, qui servit d'abord ses intérêts, finit par lui être très-nuisible en lui permettant de négliger les études sérieuses, de sorte qu'il travailla la plupart du temps

IL SODOMA.

sans avoir recours au modèle. S'il étudia un peu, ce ne fut guère que d'après les ouvrages de Jacopo della Fonte, qui étaient alors en vogue (2).

Giovannantonio débuta à Sienne par faire une foule de portraits, qui se distinguent par un éclatant coloris qu'il avait apporté de Lombardie. Bientôt il compta de nombreux amis; mais il les dut moins à son talent qu'à la bienveillance que les Siennois ont naturellement pour tous les étrangers. Ajoutons que son caractère gai jusqu'à la licence et l'art qu'il possédait au suprême degré de divertir son monde ne contribuèrent pas peu à assurer son succès.

Comme il avait toujours autour de lui des enfants et des jeunes gens sans barbe qu'il aimait outre mesure, on lui donna le surnom de Sodoma; et, loin de s'en fâcher, il s'en glorifiait et composait sur ce sujet des couplets et des tercets qu'il chantait en s'accompagnant sur le luth.

Il se plaisait à nourrir dans sa maison toutes sortes d'animaux bizarres, tels que des blaireaux, des écureuils, des singes, des guenons. des ânes nains, des chevaux de l'île d'Elbe, des geais, des poules naines, des tourterelles indiennes, et, en un mot, toutes les bêtes les plus extraordinaires qu'il pouvait se procurer. Dans cette ménagerie il y avait encore un corbeau qui avait si bien appris à contrefaire la voix de son maître, que souvent l'on s'y méprenait, surtout lorsqu'il répondait aux visiteurs qui frappaient à la porte. C'est un fait que pas un Siennois n'ignore. Tous les autres animaux de

Giovannantonio étaient également si apprivoisés, qu'ils étaient sans cesse à jouer à ses côtés, de façon que sa maison ressemblait véritablement à l'arche de Noé.

L'étrangeté de cette vie et quelques bonnes peintures avaient mis le Sodoma en telle réputation chez les Siennois (non, à la vérité parmi les gentilshommes qui savaient mieux l'apprécier, mais parmi la plèbe et le vulgaire), que beaucoup de gens le regardaient comme un grand homme.

Fra Domenico da Leccio, Lombard, ayant été élu général des moines de Monte-Oliveto, le Sodoma alla le visiter au couvent de Chiusuri, situé à quinze milles de Sienne, et se remua si bien, qu'il obtint la permission d'ajouter quelques épisodes de la vie de saint Benoît à ceux que Luca Signorelli de Cortona avait jadis retracés sur une muraille. Pour ce travail, il reçut une très-mince rétribution et fut défrayé de ses dépenses et de celles de ses auxiliaires, et de ses broyeurs de couleurs. Nous ne saurions raconter toutes les folies que fit le Sodoma durant son séjour dans le couvent; qu'il nous suffise de dire que, par ses tours plaisants, il amusa de telle sorte les religieux, que ceux-ci ne l'appelaient point autrement que le Mattaccio (*l'Extravagant*). Ses premiers tableaux furent exécutés de pratique et sans aucun soin. Le général s'en plaignit; mais le Mattaccio lui répondit que son pinceau ne dansait bien qu'au son des écus, et que, si l'on voulait augmenter son salaire, il se sentait capable de faire beaucoup mieux. Le général lui ayant promis

de le payer plus largement à l'avenir, Giovannantonio produisit trois tableaux qui sont, en effet, bien supérieurs aux précédents. L'un de ces tableaux représente saint Benoît prenant congé de son père et de sa mère avant de quitter Norcia pour aller étudier à Rome. Dans le second tableau on voit saint Maur et saint Placide, enfants, confiés par leurs parents à saint Benoît. Le troisième tableau montre les Goths incendiant le Mont-Cassin. En dernier lieu, le Sodoma, afin de jouer une pièce au général et aux moines, peignit le prêtre Fiorenzo, ennemi de saint Benoît, essayant de débaucher les religieux de ce saint homme en faisant balader et chanter une troupe de courtisanes autour de son monastère. Le Sodoma, qui était aussi indécent dans ses peintures que dans ses actions, figura une danse de femmes nues d'une obscénité révoltante. Comme il se doutait bien que l'on s'opposerait à ce qu'il traitât un pareil sujet, il ne permit pas à un seul des moines d'y jeter un coup d'œil avant qu'il fût achevé. Enfin, lorsque ce travail eut été découvert, le général voulut à toute force qu'il fût détruit. Le Mattaccio, après avoir débité une foule de fariboles, voyant que le général était sérieusement en colère, cacha sous des draperies les nudités qui souillaient cette peinture, laquelle, du reste, est l'une des meilleures que possède le couvent. Au bas de chacun des tableaux de saint Benoît, le Sodoma plaça deux médaillons, et dans chacun de ces médaillons le portrait de l'un des généraux de l'ordre, depuis le plus ancien jusqu'à Fra Domenico da

Leccio. La plupart de ces portraits furent peints d'imagination et les autres d'après de vieux moines qui habitaient alors le couvent. Plus tard, frate Antonio Bentivogli de Bologne fit jeter à terre tous ces portraits qui avaient été dégradés, balafrés, mutilés de toutes les façons. Pendant que le Sodoma exécutait ces fresques, un gentilhomme milanais vint se faire moine dans le couvent et changea contre la robe de bure une cape jaune à passements noirs, dont il était vêtu en entrant. Le général donna cette cape au Sodoma, qui l'endossa et se peignit ainsi costumé, à l'aide d'un miroir, dans le tableau où l'on voit saint Benoît, enfant, raccommodant miraculeusement un vase que sa nourrice avait brisé. Au pied de son portrait, le Sodoma représenta son corbeau, un singe et quelques autres animaux.

Il figura ensuite dans le réfectoire de Sant'-Anna, couvent du même ordre, situé à cinq milles de Monte-Oliveto, le miracle de la Multiplication des pains et des poissons. Puis il retourna à Sienne, où il orna la façade de Messer Agostino de' Bardi, de fresques où l'on remarquait plusieurs morceaux dignes d'éloges, mais qui ont été en grande partie détériorés par les intempéries de l'air et par le temps.

Sur ces entrefaites, le célèbre et opulent Agostino Chigi, se trouvant à Sienne, lia connaissance avec le Sodoma, et l'emmena à Rome, où, par son crédit, il réussit à le placer au nombre des artistes que Jules II employait à décorer les salles du Vati-

can, bâties par Nicolas V. Pietro Perugino peignait alors le plafond d'une salle qui est à côté de la tour Borgia. Une seconde salle, voisine de celle où il travaillait, lui était encore destinée, mais elle fut allouée au Sodoma; l'âge ayant ralenti le pinceau de Pietro, au point de l'empêcher d'entreprendre quelque chose de nouveau ainsi que cela avait été convenu. Le Sodoma se mit donc à l'œuvre et enrichit la voûte de sa salle de corniches, de grotesques et de quelques grands cadres circulaires, où il exécuta des fresques très-recommandables. Malheureusement pour lui, notre personnage s'occupait de ses animaux et de ses plaisirs plus que de pousser sa besogne en avant. Aussi le pape, ayant reconnu la supériorité de Raphaël d'Urbin, que Bramante avait attiré à Rome, ordonna-t-il que le Sodoma et le Perugino abandonnassent le Vatican, et, de plus, que l'on eût à jeter à terre leurs ouvrages. Cependant Raphaël, qui était la bonté et la modestie même, respecta tout ce qu'avait fait son maître Perugino, et conserva les ornements du Mattaccio, aux personnages duquel il se contenta de substituer dans les cadres circulaires, qui existent encore aujourd'hui, les figures de la Justice, de la Philosophie, de la Poésie et de la Théologie.

Malgré l'affront que Giovannantonio avait essuyé, Agostino Chigi lui donna à peindre, dans la principale chambre de son palais de Trastevere, le Mariage d'Alexandre et de Roxane. Cette composition renferme une foule d'amours dont les uns délacent la cuirasse d'Alexandre et lui ôtent ses brodequins,

son casque et son manteau, tandis que les autres sèment des fleurs sur le lit. Dans la même chambre, près de la cheminée, est un autre tableau qui fut très-estimé dans son temps, et qui représente Vulcain forgeant des flèches. Si le Mattaccio, qui avait de bons moments et de remarquables dispositions naturelles, eût alors voulu se livrer à l'étude, comme tout autre l'aurait fait à sa place, il serait allé loin sans aucun doute. Mais toujours occupé de babioles, il ne travailla jamais qu'à bâtons rompus. Son plus grand souci était de se vêtir pompeusement, de porter des pourpoints de brocard, des capes bordées de drap d'or, des barrettes magnifiques, des colliers et d'autres semblables bagatelles convenables à des bouffons et à des saltimbanques. Quoi qu'il en fût, l'humeur du Mattaccio avait le don de plaire à Agostino Chigi et de le divertir au plus haut point.

Sur ces entrefaites, Jules II étant mort, Léon X, qui aimait assez les cerveaux brûlés, monta sur le trône pontifical à la très-grande joie du Mattaccio, qui avait conservé contre Jules II un vif ressentiment de l'injure qu'il en avait reçue. Pour se faire connaître au nouveau pontife, le Mattacio peignit une Lucrèce nue se poignardant. Il fut assez heureux pour trouver l'occasion d'exécuter d'après nature ce terrible sujet, car la fortune a soin des fous et leur vient parfois en aide. Lorsque ce tableau fut achevé, Agostino Chigi le donna à Sa Sainteté qui en récompensa l'auteur en le nommant chevalier. Giovannantonio se crut aussitôt un grand homme

et résolut de ne plus travailler que quand la nécessité l'y contraindrait, ce qui, du reste, ne tarda pas à arriver. En effet, notre chevalier sans revenus, ayant suivi Agostino Chigi, fut forcé d'avoir recours à son pinceau pour se sustenter. Il fit alors une Déposition de Croix où l'on remarque la Vierge évanouie et un soldat qui se montre de dos au spectateur, et dont l'image est complétement reproduite de face par un casque posé à terre et brillant comme un miroir. Cet ouvrage passe avec raison pour l'un des meilleurs qu'ait jamais produits Giovannantonio. Il fut placé à San-Francesco. Le cloître dépendant de cette église possède, du même auteur, un Christ flagellé devant Pilate environné d'une foule de Juifs. Cette fresque renferme une colonnade en perspective et le portrait du Sodoma, qui s'est représenté avec le menton rasé et les cheveux longs, selon la mode du jour.

Peu de temps après, le Sodoma exécuta divers tableaux pour le signor Jacopo Sesto de Piombino, de la générosité duquel il obtint, entre autres présents, plusieurs petits animaux de l'île d'Elbe, qu'il conduisit à Sienne.

Il se rendit ensuite à Florence, où il fut chargé par l'abbé de' Brandolini d'orner de fresques le réfectoire du monastère de Monte-Oliveto, situé hors de la porte San-Friano. On s'attendait à voir sortir de ses mains quelque chef-d'œuvre ; mais il s'acquitta de sa tâche avec si peu de soin, qu'il n'en retira que des moqueries et de la honte.

Il avait amené à Florence un cheval barbe qui

gagna dans une course le palio de San-Bernaba [1]. Les enfants qui, selon la coutume, devaient suivre le palio et les trompettes en proclamant le nom ou le surnom du maître du cheval vainqueur, ayant demandé à Giovannantonio quel nom il fallait crier, celui-ci leur répondit : « Sodoma! Sodoma! » et aussitôt les enfants de répéter à tue-tête Sodoma. Mais des vieillards, entendant retentir ce nom infâme, s'émurent en disant : « N'est-ce pas une indi-« gnité révoltante que l'on crie dans les rues de notre « ville un nom aussi dégoûtant! » Puis la rumeur s'accrut de telle façon, qu'à peu de chose tint que le pauvre Sodoma ne fût lapidé par les enfants et par la populace avec son cheval et le singe qu'il portait en croupe. Il avait formé une collection de tous les palii que ses chevaux lui avaient gagnés, et il en tirait la plus grande vanité du monde. Il ne recevait pas un visiteur sans qu'il les lui montrât, et, souvent même, il les exposait aux fenêtres de sa maison.

Revenons à ses ouvrages. Pour la confrérie de San-Bastiano in Camollia, près de l'église degli Umiliati, il peignit à l'huile, sur un gonfalon de toile, un saint Sébastien nu, attaché à un arbre et regardant un ange qui lui tend une couronne. Ce morceau est vraiment beau et digne d'éloges. Le revers du gonfalon représente la Vierge et l'Enfant Jésus, accompagnés de saint Roch, de saint Sigismond et de quelques flagellants agenouillés. Des marchands de Lucques offrirent, dit-on, trois cents écus d'or

[1] Tome III, pag. 181 et 182, on trouvera des détails sur les courses de chevaux à Florence, et, pag. 183 du même volume, la description du palio.

de ce gonfalon ; mais la confrérie ne voulut point priver la ville d'une si précieuse peinture. En effet, grâce à son application, au hasard ou à la fortune, le Sodoma produisit certains ouvrages excellents qui, à la vérité, sont en très-petit nombre. Dans la sacristie des religieux del Carmine, il laissa une Nativité de la Vierge d'une rare beauté. Nous en dirons autant de la fresque qu'il fit à l'encoignure de la place des Tolomei, pour la confrérie des cordonniers, et où il figura la Vierge, l'Enfant Jésus, saint Jean, saint François, saint Roch et saint Crépin tenant un soulier.

Dans l'oratoire de San-Bernardino de Sienne, près de l'église de San-Francesco, il exécuta à fresque, en concurrence de Girolamo del Pacchia, Siennois, et de Domenico Beccafumi, la Présentation de la Madone au Temple, sa Visitation, son Assomption et son Couronnement. A chaque angle du même oratoire, il plaça un saint vêtu d'habits épiscopaux. On remarque le saint Louis et le saint Antoine de Padoue, mais surtout le saint François qui, debout, lève les yeux vers un petit ange qui semble lui parler. La tête de ce saint François est véritablement merveilleuse.

Dans un salon du palais des Signori de Sienne, il peignit à fresque plusieurs petits tabernacles enrichis de colonnes et de divers ornements. L'un de ces tabernacles renferme un saint Victor armé à l'antique; l'autre, un saint Benoît, et un troisième un saint Ansano administrant le baptême. Toutes ces figures sont très-belles. A l'étage inférieur du

même palais, Giovannantonio fit, dans la salle où l'on vend le sel, une Résurrection du Christ avec quelques soldats autour du sépulcre et deux petits anges dont les têtes sont fort admirées. Plus loin, au-dessus d'une porte, on voit encore de lui une Madone avec l'Enfant Jésus et deux saints.

A Santo-Spirito, il décora la chapelle de San-Jacopo pour les Espagnols qui ont leur tombeau en cet endroit. Il y représenta une image antique de la Madone; à droite de cette image, saint Nicolas de Tolentino; à gauche, saint Michel Archange tuant Lucifer; et au-dessus, dans un hémicycle, la Vierge donnant l'habit sacerdotal à un saint environné de plusieurs anges. Ce tableau, peint à l'huile et sur panneau, est surmonté d'une fresque qui occupe l'hémicycle de la voûte et montre saint Jacques brandissant une épée et foulant sous les pieds de son cheval des Turcs morts ou blessés. Plus bas, aux côtés de l'autel, sont un saint Antoine, abbé, et un saint Sébastien nu, très-estimés.

Dans la cathédrale de la même ville, Giovannantonio orna un autel d'un tableau à l'huile qui contient l'Enfant Jésus assis sur les genoux de la Vierge, entre saint Joseph et saint Calixte. Cet ouvrage est plein de bonnes qualités. Il est évident que le Sodoma l'a traité avec un soin qui ne lui était pas habituel.

Il peignit encore pour la confrérie della Trinità une magnifique civière à porter les morts, et, pour la confrérie della Morte, il en fit une autre qui passe pour la plus belle qu'il y ait à Sienne, et que,

moi, je regarde comme la plus belle que l'on puisse rencontrer au monde.

A San-Domenico, Giovannantonio laissa, dans la chapelle de Sainte-Catherine de Sienne, deux tableaux entre lesquels se trouve un tabernacle où l'on conserve la tête de la sainte titulaire, moulée en argent. Le tableau qui est à droite du tabernacle renferme sainte Catherine recevant les stigmates et tombant évanouie entre les bras de deux de ses sœurs. Baldassare Peruzzi, en parlant de cette figure, assura qu'il n'avait jamais vu l'état d'une personne évanouie exprimé avec plus de vérité. On peut en dire autant du dessin original de cette composition, que nous avons dans notre recueil. Le tableau qui est à gauche du tabernacle représente un Ange administrant la communion à sainte Catherine, qui aperçoit dans les airs le Christ et la Vierge. Dans la même chapelle, Giovannantonio retraça le Miracle opéré par sainte Catherine, quand, grâce à la puissance de ses prières auprès du souverain juge, on vit monter au ciel l'âme d'un criminel qui, désespérant de la miséricorde divine, s'était refusé à se convertir jusqu'au moment où il fut décapité. Ce tableau est rempli d'une foule de figures dont la médiocrité ne doit pas étonner, car j'ai appris de bonne source que Giovannantonio était arrivé à pousser si loin la paresse, qu'il peignait sans dessins, sans cartons, et sans études préparatoires. Le Père Éternel, qui occupe l'arc de la façade de la chapelle, est encore une de ses productions. Quant aux autres tableaux, ils ne furent point exécutés par lui, tant parce qu'il ne

voulait travailler qu'à sa fantaisie, que parce qu'il était mal payé par celui qui avait commandé cet ouvrage.

A Sant'-Agostino, il peignit une Adoration des Mages qui est estimée avec raison. La Vierge, le premier des trois Mages et quelques chevaux sont d'une rare beauté ; mais on admire surtout un berger qui est placé entre deux arbres, et dont la tête paraît vraiment vivante.

Au-dessus d'une porte de la ville de San-Vienno, il fit à fresque une Nativité du Christ dans un grand tabernacle. L'arc renferme un bel enfant en raccourci, par allusion à l'incarnation du Verbe. Dans le tableau de la Nativité on reconnaît le Sodoma, sous la figure d'un vieillard barbu, tenant un pinceau avec lequel il vient de tracer ce mot : *Feci.*

Dans la chapelle de la commune sur la place du palais, Giovannantonio peignit également à fresque l'Enfant Jésus suspendu au cou de la Vierge portée par des anges et accompagnée de saint Ansano, de saint Victor, de saint Augustin et de saint Jacques. Au-dessus de cette composition, il introduisit dans un hémicycle un Père Éternel environné de quelques anges. Dans ces fresques on voit que Giovannantonio commençait à n'avoir presque aucun souci de l'art. Il avait perdu ce je ne sais quoi de bon qu'il possédait auparavant, et qui imprimait un certain caractère de beauté et de grâce aux têtes de ses personnages. On peut, du reste, facilement se convaincre de la supériorité de ses premières productions, en examinant le Christ mort qui est au-dessus

de la porte du capitaine Lorenzo Mariscotti. La physionomie de ce Christ est vraiment divine. On admire pareillement la Madone qu'il peignit à l'huile pour Messer Enea Savini della Costerella, et la Mort de Lucrèce qu'il fit sur toile pour Assuero Rettori da San-Martino.

Enfin les Siennois ayant reporté sur Domenico Beccafumi toute la faveur dont ils avaient jusqu'alors entouré le Sodoma, celui-ci, qui avait mangé, à peu de chose près, tout ce qu'il avait gagné, fut forcé de quitter Sienne où il n'avait ni maison ni revenus. Il se rendit à Volterra, et par bonheur il y trouva Messer Lorenzo di Galeotto de' Medici, riche et honorable gentilhomme, qui lui offrit un asile. Le Sodoma peignit sur toile pour ce seigneur la Chute de Phaéton; mais il traita ce sujet d'une manière si médiocre, si vulgaire, qu'il est indubitable qu'il l'exécuta de pratique et en guise de passe-temps.

Accoutumé à l'indépendance, Giovannantonio ne tarda pas à s'ennuyer de demeurer avec Messer Lorenzo. Il partit donc de Volterra et alla à Pise. Grâce à l'entremise de Battista del Cervelliera, il y fit pour Messer Bastiano della Seta, intendant de la cathédrale, deux tableaux qui furent placés derrière le maître-autel à côté de ceux du Sogliani et du Beccafumi. L'un de ces tableaux représente le Christ mort, accompagné des Maries; et l'autre le Sacrifice d'Abraham. La médiocrité de ces peintures empêcha Messer Bastiano della Seta d'en commander d'autres au Sodoma, comme il en avait d'abord l'intention. Messer Bastiano reconnut que les hommes qui

n'ont point étudié restent généralement avec une mauvaise manière, dès qu'ils ne sont plus animés par le feu de la jeunesse.

Vers cette époque, Giovannantonio acheva un tableau à l'huile qu'il avait autrefois commencé pour Santa-Maria-della-Spina. Il y figura sainte Marie-Madeleine et sainte Catherine, agenouillées devant la Vierge et l'Enfant Jésus aux côtés desquels se tiennent debout saint Jean, saint Sébastien et saint Joseph. Ce morceau est bien préférable aux deux tableaux de la cathédrale.

Le Sodoma, n'ayant ensuite plus rien à faire à Pise, se rendit à Lucques où un abbé de sa connaissance le chargea d'orner d'une Madone un escalier qui conduit au dortoir du couvent de San-Ponziano, de l'ordre de Monte-Oliveto.

Après avoir terminé cet ouvrage, le Sodoma, épuisé, indigent, et accablé d'années, retourna à Sienne où bientôt il tomba malade. Comme il n'avait personne qui voulût prendre soin de lui, il se retira dans le grand hôpital et il y mourut au bout de quelques semaines.

Au temps de sa jeunesse et de sa fortune, Giovannantonio se maria à Sienne avec une jeune personne de bonne famille, qui dès la première année de son union lui donna une fille. Mais le Sodoma, en véritable brute qu'il était, se dégoûta de sa femme et ne voulut plus la voir. Alors la pauvre délaissée vécut de son travail et du revenu de sa dot, et supporta avec une patience exemplaire les déréglements et les folies de son mari, bien digne

assurément du surnom de Mataccio que lui avaient imposé les religieux de Monte-Oliveto.

Le Riccio de Sienne (3), disciple de Giovannantonio et peintre très-habile, se maria avec la fille de son maître, laquelle avait été parfaitement élevée par sa mère. Le Riccio hérita de tous les objets d'art qui avaient appartenu à son beau-père. Il est auteur d'une foule de belles et bonnes peintures qui se trouvent à Sienne et ailleurs. C'est à lui que l'on doit les stucs et les fresques d'une chapelle que l'on rencontre en entrant, à gauche, dans la cathédrale de Sienne. Aujourd'hui le Riccio habite la ville de Lucques où il a travaillé et où il travaille encore avec beaucoup de distinction.

Giovannantonio eut aussi pour élève un jeune homme que l'on appelait Giomo del Sodoma (4); mais cet artiste, enlevé par une mort prématurée, ne put donner grandes preuves de son génie et de son savoir.

Le Sodoma vécut soixante-quinze ans, et mourut en 1554 (5).

Vasari a porté sur le Razzi un jugement plus que sévère, qui a empêché cet artiste d'être généralement apprécié comme il le mérite. Il n'y aurait, à la vérité, pas lieu de réagir contre les préventions défavorables auxquelles il est en butte, si l'on ne considérait que les travaux superficiels qu'il exécuta sur le déclin

de son âge. En effet, ses derniers ouvrages, tout en n'étant pas dépourvus de grâce et tout en révélant un sentiment assez vif de la forme, manquent d'inspiration et de style. Mais on ne peut en dire autant des productions de sa jeunesse et de sa maturité. Les épisodes de la vie de saint Benoît, qu'il peignit vers l'an 1502, dans le couvent de Monte-Oliveto, nous le montrent comme un artiste aussi savant qu'énergique, et l'on croira sans doute Lanzi lorsqu'il affirme que, dans l'histoire d'Alexandre dont le Razzi orna le palais Chigi, la perspective a un ressort merveilleux, et le clair-obscur une vigueur qui le rapproche du Vinci. Il fit même de meilleurs ouvrages, ajoute Lanzi, que maintenant nous allons laisser parler. Son Épiphanie de Sant'-Agostino parut digne de Léonard, et son Christ flagellé, qui est dans l'église de San-Francesco, a été préféré aux figures de Michel-Ange par quelques connaisseurs qui placent à côté de ce tableau le saint Sébastien que l'on voit aujourd'hui dans la galerie royale. Enfin, il y a dans la plupart de ses peintures un caractère de physionomie, et surtout une variété de têtes, qu'il n'emprunta de personne et que le Vasari lui-même admire. Il la prit probablement dans le peuple de Sienne, à l'exemple des autres maîtres de cette école, qui presque tous donnent aux traits de leurs personnages une sérénité, une candeur, une gaieté inexprimables. Le Razzi, comme l'a noté Vasari, peignait souvent sans faire d'études préparatoires, et pour ainsi dire de pratique, particulièrement lorsque, étant déjà vieux, il chercha des

moyens de travailler à Pise, à Volterre, à Lucques; mais on reconnaît dans toutes ses productions le génie d'un homme qui, ne voulant prendre la peine de bien faire, ne sait point faire mal. Vasari attribue presque formellement au hasard et à la fortune tout ce que cet artiste fit de bon ; mais là Vasari montre peu de mémoire, car, dans la vie de Beccafumi, il avoue que le Razzi avait une profonde connaissance du dessin; ailleurs il loue le coloris animé qu'il avait apporté de Lombardie, et, avant de décrire ses productions de Sienne, il accorda souvent aux autres les épithètes de belles et quelquefois d'admirables et de merveilleuses. Le Giovio, guidé par la voix générale, en parle de son côté avec une haute estime, et, après avoir rappelé la mort de Raphaël, s'exprime ainsi : « Plures pari pene gloria « certantes artem exceperunt et in his Sodomas « Vercellensis.» Mais ceux qui se refuseraient au témoignage d'un homme de lettres célèbre admettront sans doute celui d'un illustre peintre. Annibal Carrache, en passant par Rome, dit que le Razzi était un très-grand maître, que son goût était exquis, et que fort peu d'ouvrages pouvaient être comparés aux siens.

NOTES.

(1) Le nom patronymique de Giovannantonio, dit le Sodoma, est Razzi.

(2) Voyez la vie de Jacopo della Fonte, autrement dit della Quercia, dans le tome II.

(3) Bartolommeo Neroni de Sienne, plus souvent appelé Maestro Riccio, fut un très-habile perspectiviste. Il donna aussi des preuves de talent comme architecte. Il fut employé en cette qualité par les seigneurs de Lucques. Plusieurs de ses ouvrages ont été gravés à Rome, par Andrea Andreani de Mantoue.

(4) Le P. Orlandi et le Bottari ont confondu le Giomo del Sodoma, qui mourut jeune, avec le Pacchiarotto qui passa en France, l'an 1435, pour échapper au supplice auquel il avait été condamné comme chef d'une sédition populaire qui éclata à Sienne, contre le gouvernement.

(5) Le musée du Louvre possède du Sodoma deux dessins, dont l'un représente une tête de Vierge, et l'autre Cosme de Médicis, nommé grand-duc de Toscane par le pape Pie V.

BENVENUTO GAROFALO.

BENVENUTO GAROFALO

ET

GIROLAMO DE CARPI,

PEINTRES FERRARAIS,

ET AUTRES LOMBARDS.

Maintenant je vais passer rapidement en revue tous les peintres, les sculpteurs et les architectes les plus habiles qui ont illustré la Lombardie après le Mantegna (1), le Costa (2), Boccaccino de Crémone (3) et le Francia de Bologne (4). Je ne puis raconter la vie de chacun de ces artistes en particulier; mais je consacrerai une sérieuse attention à leurs travaux.

Comme, de l'an 1542 à l'an 1566, je n'avais ni parcouru presque toute l'Italie, ni vu les productions de ces maîtres dont le nombre, pendant ces vingt-quatre années, s'était considérablement accru, je n'ai point voulu en parler avant de les avoir scrupuleusement examinées. En conséquence, aussitôt après la célébration des noces de la sérénissime reine Jeanne d'Autriche et de l'illustrissime don François de Médicis, prince de Florence et de Sienne, mon seigneur, par lequel j'avais été, durant deux années, employé à décorer le plafond de la

salle principale de son palais, je partis, sans avoir égard à la dépense et à la fatigue, pour visiter de nouveau Rome, la Toscane, une partie de la Marche, l'Ombrie, la Romagne, la Lombardie, Venise et ses États, afin de revoir les anciens ouvrages et de connaître ceux qui ont été faits depuis l'an 1542 jusqu'à ce jour. Muni de documents certains sur les choses les plus notables, et animé du désir de rendre justice au mérite de chacun avec la sincérité que l'on doit attendre de tout historien impartial, je m'attacherai d'abord à compléter mes précédents écrits; puis je mentionnerai les ouvrages de quelques nobles artistes encore vivants, dont le talent éminent me semble digne de cette distinction.

Commençons par les Ferrarais. Benvenuto Garofalo naquit à Ferrare, l'an 1481. Son père se nommait Piero Tisi; ses ancêtres étaient originaires de Padoue. Benvenuto avait de telles dispositions pour la peinture, que, dans son enfance, lorsqu'il allait à l'école pour apprendre à lire, il ne faisait que dessiner. Son père, qui tenait la peinture en très-mince estime, essaya, mais en vain, de l'en détourner. Vaincu par l'opiniâtreté de Benvenuto, qui passait le jour et la nuit à dessiner, il finit par comprendre qu'il agirait sagement en secondant l'inclination de son fils, et il le plaça auprès de Domenico Laneto (5), qui, à cette époque, jouissait d'une certaine réputation à Ferrare, bien qu'il eût une manière sèche et maigre. Benvenuto était depuis quelque temps avec Laneto quand, un jour, il se rendit à Crémone où, dans la grande chapelle de la cathédrale, il vit

entre autres choses, de la main de Boccaccino Boccacci, qui avait orné de fresques la tribune, un Christ assis sur un trône, au milieu de quatre saints. Séduit par cet ouvrage, Garofalo entra, grâce à l'entremise de quelques amis, dans l'atelier de Boccaccino, qui alors exécutait à fresque, dans la cathédrale, l'Histoire de la Vierge, en concurrence d'Altobello (6), qui peignait dans la même église plusieurs sujets de la vie du Christ vraiment dignes d'éloges. Benvenuto demeura deux ans à Crémone, et atteignit sa dix-neuvième année chez Boccaccino, sous la direction duquel il fit de grands progrès. Il se rendit ensuite, l'an 1500, à Rome, où il fut élève de Giovanni Baldini, très-habile peintre florentin, qui possédait une foule de magnifiques dessins de différents maîtres. Benvenuto consacra à l'étude de ces modèles tout le temps dont il pouvait disposer, particulièrement la nuit. Après être resté quinze mois avec Baldini et avoir vu les monuments de Rome, il parcourut diverses provinces de l'Italie et s'arrêta à Mantoue, chez Lorenzo Costa, qui, pour le récompenser du dévouement qu'il lui témoigna pendant deux ans, le fit entrer au service de Francesco Gonzaga, marquis de Mantoue. Malheureusement, Benvenuto profita peu de cette faveur. Son père étant tombé malade, il fut forcé de retourner à Florence, où il séjourna quatre ans. Il y exécuta seul de nombreux ouvrages, et il s'y associa à quelques-uns de ceux des Dossi (7).

L'an 1505, Messer Ieronimo Sagrato, gentilhomme ferrarais qui habitait Rome, appela dans cette ville

Benvenuto. Notre artiste lui obéit avec joie, car il avait un ardent désir de voir les merveilleux chefs-d'œuvre de Raphaël et de Michel-Ange, qu'il entendait vanter chaque jour. A son arrivée à Rome, la grâce et l'éclat des peintures de Raphaël et la profondeur du dessin de Michel-Ange non-seulement lui causèrent une vive stupeur, mais encore le jetèrent presque dans le désespoir. Il maudissait le style lombard, et ce qu'il avait appris avec tant de peine à Mantoue, il s'en serait volontiers purgé sur-le-champ, si cela eût été possible. Faute de mieux, il résolut de désapprendre ce qu'il savait, et, de maître qu'il était, de devenir élève. Pendant deux ans, il ne s'appliqua guère qu'à dessiner les modèles les plus difficiles et à étudier une meilleure manière. Ses efforts furent couronnés d'un tel succès, que les artistes lui en tinrent compte. De plus, par les qualités de son caractère, il mérita l'amitié de Raphaël d'Urbin, qui lui enseigna beaucoup de choses et lui voulut toujours du bien. Si Benvenuto eût continué à suivre le style romain, il aurait, sans aucun doute, produit des œuvres dignes de son beau génie : par je ne sais quel événement, il fut contraint de partir pour Ferrare. Lorsqu'il prit congé de Raphaël, celui-ci lui conseilla de revenir à Rome, où il lui promit de lui donner des travaux plus qu'il n'en voudrait. Après avoir réglé ses affaires à Ferrare, Benvenuto se préparait à regagner Rome, lorsqu'il fut chargé par le duc Alphonse de décorer une petite chapelle du château, en compagnie d'autres peintres ferrarais. Il fut encore retenu

par Messer Antonio Costabili, gentilhomme ferrarais très-influent, qui lui commanda un tableau à l'huile destiné au maître-autel de l'église de Sant'-Andrea. Benvenuto fut ensuite obligé de peindre, pour le couvent de San-Bertoldo, une Adoration des Mages, puis un tableau pour la cathédrale, et enfin une Nativité du Christ et une Vierge portant l'Enfant Jésus, pour l'église de Santo-Spirito. Tout en s'occupant de ces ouvrages, Benvenuto songeait à Rome, et regrettait amèrement de l'avoir quittée. Il était bien décidé à y retourner, quand la mort de son père, Piero, qui laissait une succession fort embrouillée, vint briser ses projets. Unique soutien d'une sœur en âge d'être mariée et d'un frère de quatorze ans, il ne lui fut plus permis de penser à abandonner sa patrie. Il se sépara aussitôt des Dossi, qui jusqu'alors avaient travaillé avec lui, et il peignit seul, dans une chapelle de l'église de San-Francesco, une Résurrection de Lazare qui se distingue par la beauté du coloris et par la naïveté des figures et des attitudes. Dans une autre chapelle de la même église, il représenta le Massacre des Innocents : les soldats et les différents personnages de cette composition sont pleins de vie et de mouvement; les divers sentiments qu'éprouvent les acteurs du drame sont énergiquement rendus. L'épouvante dont les mères et les nourrices sont frappées, la cruauté qui anime les bourreaux et la pâleur de la mort qui couvre le visage des enfants ne sauraient être mieux exprimées. Il est vrai que, pour exécuter ce tableau, Benvenuto eut recours à des procédés qui jusqu'alors

n'avaient jamais été employés en Lombardie, c'est-à-dire qu'il se servit de maquettes en terre et d'un mannequin en bois dont les jointures se ployaient à volonté, et qu'il vêtissait à sa guise de linges et d'étoffes. Enfin il s'astreignit à ne pas peindre le moindre détail sans avoir le modèle sous les yeux, car il savait que la nature est le meilleur guide. Dans la même église de San-Francesco, il termina le tableau d'une chapelle, et fit à fresque, sur une muraille, la Capture du Christ dans le jardin des Oliviers.

A San-Domenico, il laissa deux tableaux à l'huile, dont l'un renferme le Miracle de la Croix, et l'autre saint Pierre martyr, entouré d'une foule de belles figures. Dans ce dernier morceau, Benvenuto semble s'être beaucoup écarté de sa première manière, qui offre moins de vigueur et plus d'affectation.

Pour les religieuses de San-Salvestro, il peignit le Sauveur priant dans le jardin; pour les religieuses de San-Gabriello une Annonciation, et pour celles de Sant'-Antonio une Résurrection du Christ.

A San-Girolamo, sur le maître-autel, on voit de lui un Enfant Jésus dans la crèche, accompagné d'un chœur d'anges d'une rare beauté.

Santa-Maria-del-Vado lui doit une Ascension parfaitement composée et coloriée, et l'église de San-Giorgio, de l'ordre des Olivetains, une Adoration des Mages, qui est l'une de ses meilleures productions.

Benvenuto obtint un tel succès à Ferrare, qu'il exécuta d'innombrables tableaux pour les habi-

tants de la ville, pour les monastères, et pour les châteaux et les villas des environs. Entre autres choses, il fit à Bondeno une Résurrection du Christ, et dans le réfectoire de Sant'-Andrea une fresque, où il établit un ingénieux rapprochement entre l'Ancien et le Nouveau Testament. Mais les ouvrages de Benvenuto sont si nombreux, que nous devons nous contenter d'avoir mentionné les plus importants. Ajoutons seulement qu'il décora, partie en clair-obscur, partie en couleur, la façade de la maison des Muzzarelli, dans le Borgo-Nuovo, en compagnie de son élève Girolamo de Carpi, qui l'aida pareillement à peindre l'intérieur et l'extérieur du palais de Copara, lieu de plaisance du duc de Ferrare. Benvenuto exécuta pour ce seigneur plusieurs autres travaux, soit seul, soit avec d'autres peintres.

Jusqu'à l'âge de quarante-huit ans, Benvenuto ne voulut point se marier; mais enfin, son frère l'ayant quitté, la solitude l'ennuya et il se décida à prendre femme.

Un an après il tomba gravement malade et resta privé de l'œil droit : il était même en danger de perdre l'autre lorsqu'il se recommanda à Dieu et fit vœu de ne plus s'habiller que de gris. Sa prière fut exaucée, et il conserva son œil en si bon état, qu'à l'âge de soixante-cinq ans il faisait encore des tableaux d'un fini merveilleux. Un jour, le duc de Ferrare ayant montré au pape Paul III un Triomphe de Bacchus et la Calomnie d'Apelles, que Benvenuto avait peints à l'huile d'après les dessins de

Raphaël, Sa Sainteté put à peine croire qu'un vieillard borgne fût l'auteur de ces grands et beaux morceaux.

Pendant vingt années continues, Benvenuto passa, pour l'amour de Dieu, tous les jours de fête à orner de peintures à l'huile, en détrempe et à fresque, le monastère des religieuses de San-Bernardino. Nous ne saurions donner une meilleure preuve du désintéressement de Benvenuto ; car, bien que le monastère de San-Bernardino ne fût point hanté par le public, il y travailla avec autant d'application que s'il eût eu à s'exercer dans un édifice plus fréquenté. Les compositions qu'il y exécuta sont sagement entendues et renferment des têtes d'une beauté et d'une suavité remarquables.

Benvenuto eut de nombreux élèves, auxquels il enseigna avec un véritable dévouement ce qu'il savait; mais ses leçons furent infructueuses, et même il n'en fut jamais payé que par de l'ingratitude : aussi disait-il quelquefois qu'il n'avait jamais eu d'autres ennemis que ses élèves.

L'an 1550, son mal d'yeux lui revint et le frappa complétement de cécité. Il vécut ainsi neuf années et supporta ce malheur avec une religieuse soumission à la volonté de Dieu. Néanmoins, à l'âge de soixante-dix-huit ans, fatigué de cette vie de ténèbres, il sentit avec joie arriver la mort qui lui promettait la lumière éternelle. Il rendit son âme à à Dieu le 6 septembre 1559. Il laissa un fils nommé Girolamo et une fille.

Benvenuto fut un homme de bien. Sa conversa-

tion était douce et enjouée. L'adversité le trouva toujours patient et résigné. Dans sa jeunesse, il aimait à tirer des armes et à jouer du luth. Son obligeance était extrême. Il compta parmi ses amis Giorgione de Castelfranco, Tiziano de Cador, Jules Romain, et, en général, témoigna beaucoup d'affection à tous les artistes; et cela, je puis le certifier pour ma part, car, les deux fois que j'allai de son temps à Ferrare, je reçus de lui le plus bienveillant accueil.

On lui donna une sépulture honorable dans l'église de Santa-Maria-del-Vado, et son mérite fut dignement célébré en vers et en prose. Comme je n'ai pu me procurer le portrait de Benvenuto, j'ai placé en tête de cette notice, sur les peintres lombards, celui de Girolamo da Carpi, dont nous allons maintenant écrire la vie.

Le Ferrarais Girolamo, dit da Carpi, disciple de Benvenuto Garofalo, commença par être employé par son père, Tommaso, qui était peintre d'écurie, à décorer des coffres, des escabeaux, des corniches et d'autres grossiers ouvrages. Girolamo, ayant ensuite quelque peu profité des leçons de Garofalo, espérait que son père n'exigerait plus de lui de travaux mécaniques; mais Tommaso, qui avait besoin de gagner de l'argent, se montra inflexible. Girolamo résolut alors de le quitter. Il se rendit à Bologne, où il fut bien accueilli par les gentilshommes de la ville. Il y fit plusieurs portraits très-ressemblants, qui le mirent en haut crédit et lui valurent de bons profits, de sorte qu'il aidait plus son père

en étant à Bologne que lorsqu'il était à Ferrare.

A cette époque, les comtes Ercolani reçurent à Bologne un tableau du Corrége, d'une beauté indicible, représentant Jésus apparaissant à Marie-Madeleine, sous la figure d'un jardinier (8). Girolamo copia cette peinture, et se passionna tellement pour le style du Corrége, qu'il se rendit aussitôt à Modène pour voir les autres ouvrages de ce maître. A Modène, il fut surtout émerveillé d'un grand tableau renfermant l'Enfant Jésus, porté par la Madone et épousant sainte Catherine, accompagnée de saint Sébastien et de divers personnages dont les têtes semblent avoir été peintes dans le paradis. Il est impossible de voir de plus beaux cheveux, de plus belles mains, et un coloris plus ravissant et plus vrai. Le docteur Francesco Grillenzoni, ami du Corrége et possesseur de ce chef-d'œuvre, permit à Girolamo de le copier. Notre artiste consacra à ce travail toute l'application imaginable. Il en fit de même pour le saint Pierre martyr, du Corrége, qu'une confrérie de séculiers conserve, avec raison, comme un morceau précieux, et pour un autre admirable petit tableau que le même auteur avait peint pour la confrérie de San-Bastiano. Grâce à ces études, Girolamo améliora et modifia complétement sa première manière. De Modène, il alla à Parme, où il savait que se trouvaient quelques productions du Corrége. Il copia une partie des peintures de la tribune de la cathédrale, c'est-à-dire la Vierge qui monte au ciel au milieu d'une multitude d'anges, les apôtres qui contemplent son

ascension, et les quatre saints protecteurs de la ville, saint Jean-Baptiste, saint Joseph, saint Bernard degli Uberti, Florentin, cardinal et évêque de Parme, et un autre évêque (9). Girolamo étudia également le Couronnement de la Vierge, que le Corrége avait représenté dans la grande chapelle de San-Giovanni-Evangelista, et les merveilleuses et divines figures de la chapelle de San-Gioseffo dans l'église de San-Sepolcro (10). Lorsqu'on se livre avec amour à l'imitation d'un maître, on arrive parfois à le surpasser, ou, tout au moins, on parvient à saisir quelque chose de sa manière : aussi n'est-il pas étonnant que Girolamo ait beaucoup pris du style du Corrége, car il se proposa constamment pour modèles les œuvres de ce peintre, et le tableau de la sainte Cécile de Raphaël, qui se trouve à Bologne. Je tiens toutes ces particularités de Girolamo lui-même, avec lequel je me liai intimement à Rome, l'an 1550. Plusieurs fois je l'entendis se plaindre d'avoir passé sa jeunesse et ses meilleures années à Bologne et à Ferrare, et non à Rome, ou dans toute autre ville dont le séjour aurait sans aucun doute été infiniment plus favorable à ses progrès. Girolamo avait aussi à regretter d'avoir perdu, avec les femmes et la musique qu'il aimait avec passion, un temps précieux qu'il aurait pu employer à se fortifier dans son art.

De Parme, Girolamo revint à Bologne, où il fit de nombreux portraits, et, entre autres, celui de Messer Onofrio Bartolini de Florence, qui étudiait alors dans cette ville, et qui, plus tard, fut arche-

vêque de Pise. Ce portrait est plein de beauté et de grâce. Il appartient aujourd'hui aux héritiers de Messer Noferi.

A cette époque était à Bologne un certain Maestro Biagio (11) qui, voyant s'augmenter chaque jour le crédit de Girolamo, commença à craindre d'être supplanté par ce rival. Afin de parer ce danger, il profita de la première occasion qui s'offrit à lui pour amener Girolamo à travailler en commun avec lui. Cette association fut préjudiciable non-seulement aux intérêts de Girolamo, mais encore à son talent; car, entraîné par l'exemple de Maestro Biagio qui peignait de pratique et pillait ses dessins à droite et à gauche, il n'apporta plus aucun soin à ses ouvrages.

Vers ce temps, l'abbé Ghiaccino voulut faire décorer à Bologne la sacristie neuve de l'église de son ordre par un de ses moines qui avait déjà peint un saint Sébastien grand comme nature, dans le monastère de San-Michele-in-Bosco, hors de Bologne, un tableau à l'huile dans le couvent de Scaricalasino, et quelques figures à fresque à Monte-Oliveto-Maggiore, dans la chapelle dell'Orto-di-Santa-Scolastica. Mais Frate Antonio ne se sentit pas assez fort pour une semblable entreprise ou peut-être recula devant la peine qu'il lui aurait fallu se donner. Quoi qu'il en soit, il opéra de façon que les fresques de la chapelle furent données à Girolamo et à Maestro Biagio, qui représentèrent sur la voûte des anges et des enfants, sur les parois latérales des saints qui ne sont pas dépourvus de qualités, et sur la muraille

du fond une Transfiguration du Christ, empruntée au tableau de San-Pietro-a-Montorio de Rome, peint par Raphaël.

Lorsque ces fresques furent achevées, Girolamo, comprenant que la société qu'il avait formée avec Maestro Biagio, loin de lui être utile, devait l'entraîner à sa ruine, se décida enfin à la rompre. Le premier ouvrage qu'il exécuta seul fut un beau tableau que l'on rencontre à San-Salvadore, dans la chapelle de San-Bastiano.

Bientôt après, la mort du père de notre artiste le força de retourner à Ferrare où il ne trouva d'abord à faire que des portraits et d'autres ouvrages de peu d'importance.

Sur ces entrefaites, le Titien vint à Ferrare pour enrichir de quelques peintures un cabinet du duc Alphonse, qui déjà était orné de divers tableaux de Gian Bellini et d'une Bacchanale du Dosso qui suffirait à elle seule pour assurer à ce maître la réputation d'un peintre excellent. Grâce aux recommandations du Titien, Girolamo commença à être en relation avec la cour. Il y débuta en exécutant, d'après un portrait du duc Ercole peint par le Titien, une copie si fidèle, qu'il était difficile de la distinguer de l'original, et qu'on la jugea digne d'être envoyée en France comme un morceau précieux.

A peu de temps Girolamo se maria et eut des enfants peut-être plus tôt que de raison. Il peignit ensuite à San-Francesco de Ferrare, dans les angles de la voûte, les quatre Évangélistes, et sur le pourtour de l'édifice une frise qu'il remplit de demi-figures

et d'enfants, élégamment entrelacés. Dans la même église, il laissa un saint Antoine de Padoue environné de plusieurs personnages, et, sur l'autel de la Signora Giulia Muzzarella, une Madone accompagnée de deux anges. Il introduisit dans ce dernier tableau le portrait de la donatrice.

A Rovigo, dans l'église de San-Francesco, il figura la Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres. Cet ouvrage est parfaitement composé et renferme des têtes d'une rare beauté.

L'église de San-Martino (12) à Bologne doit une magnifique Épiphanie à notre artiste. A Ferrare, il décora en compagnie de Benvenuto Garofalo, ainsi que nous l'avons dit plus haut, la façade de la maison du signor Battista Muzzarelli, et la villa ducale de Coppara. La Prise de la Goulette par l'empereur Charles-Quint, que l'on voit sur la façade de la maison de Piero Soccini, sur la place du côté des poissonneries, est pareillement une production du pinceau de Girolamo.

A San-Polo, église de l'ordre des Carmes, il laissa un saint Jérôme avec deux autres saints grands comme nature, et dans le palais du duc une gracieuse figure représentant l'Occasion.

Girolamo fit en outre une Vénus nue et couchée près de l'Amour. Je puis affirmer que ce tableau est très-beau; car je le vis à Ferrare, l'an 1540, avant qu'il ne fût envoyé à Paris au roi François Ier. Girolamo peignit aussi la plus grande partie des ornements du réfectoire de San-Giorgio, couvent de l'ordre de Monte-Oliveto; mais il ne conduisit pas

à fin ce travail qui a été terminé de nos jours par Pellegrino Pellegrini de Bologne.

L'énumération de tous les tableaux que Girolamo entreprit pour une foule de seigneurs et de gentilshommes allongerait cette histoire beaucoup plus que nous ne le voulons: nous nous bornerons donc à mentionner deux admirables copies qu'il exécuta, l'une d'après la Vierge du Corrége qui est à Parme chez le cavalier Bojardo, et l'autre d'après un tableau du Parmesan qui est à la chartreuse de Pavie dans la cellule du vicaire (13). La première de ces copies est si fidèle, qu'on la prendrait volontiers pour l'original; la seconde est traitée avec un soin et une finesse que l'on ne rencontre guère que dans les miniatures.

Au talent de peintre, Girolamo joignait celui d'architecte. Il fut particulièrement employé en cette qualité par Hippolyte, cardinal de Ferrare. Ce prélat, ayant acheté à Montecavallo le jardin du cardinal de Naples et quantité de vignes à l'entour, conduisit notre artiste à Rome et se servit de lui non-seulement dans ses bâtiments d'habitation, mais encore pour exécuter les treillages vraiment royaux de son jardin. Girolamo, en cette occasion, excita l'admiration générale. En effet, les berceaux, les pavillons et les temples de treillage dont il orna le jardin du cardinal, ne sauraient être ni plus beaux ni plus variés. Ces élégants petits édifices, recouverts de magnifiques feuillages, renferment aujourd'hui les plus belles et les plus précieuses statues antiques de Rome, partie intactes, partie restaurées par le

Florentin Valerio Cioli, et par d'autres sculpteurs. Ces travaux ayant mis Girolamo en haut crédit à Rome, le cardinal de Ferrare, qui lui portait un vif intérêt, réussit, l'an 1550, à l'attacher au service de Paul III. Ce pape lui assigna de bons appointements, lui donna un logement au Belvedere, et le nomma architecte de ce palais. Mais Paul III, qui s'entendait fort médiocrement en arts, était très-difficile à contenter. Il ne voulait plus le soir ce qui lui avait plu le matin : aussi Girolamo, qui, en surcroît, avait chaque jour à lutter contre quelques vieux architectes profondément irrités de la préférence accordée à un homme nouveau, ne tarda-t-il pas à se retirer. Il retourna donc à Montecavallo chez le cardinal. Sa conduite fut approuvée, car c'était vraiment vivre trop misérablement que d'avoir, du matin au soir, et pour la moindre chose, à disputer contre celui-ci ou celui-là; et, comme il disait lui-même, il vaux mieux être pauvre et tranquille que riche et tourmenté.

Girolamo fit pour le cardinal, son protecteur, un très-beau tableau, que je vis et qui me plut infiniment. Il le suivit ensuite à Ferrare, où il alla se reposer auprès de sa femme et de ses enfants, abandonnant ses espérances de fortune à ses adversaires, qui ne purent, mieux que lui, tirer parti du pape.

Sur ces entrefaites, un incendie ayant détruit une partie du château de Ferrare, le duc Ercole chargea Girolamo de réparer ce désastre. Notre artiste s'acquitta parfaitement de cette tâche, et enrichit le

château d'autant d'ornements que le permettaient les ressources du pays, où l'on trouve peu de pierres propres à être sculptées. Le duc, reconnaissant de ses services, le récompensa libéralement.

Girolamo mourut en 1556, à l'âge de cinquante-cinq ans. Il fut inhumé dans l'église degli Angeli, à côté de sa femme. Il laissa deux filles et trois fils, c'est-à-dire Giulio, Annibale, et un autre duquel j'ignore le nom.

Girolamo était de moyenne stature; il avait un caractère plein d'enjouement, de douceur et d'amabilité; il travaillait lentement et avec assez peu d'ardeur; il aimait avec passion la musique et les femmes.

Le Ferrarais Galasso succéda à Girolamo, en qualité d'architecte, auprès des ducs de Ferrare. Galasso avait un véritable génie pour l'architecture. Autant que l'on peut en juger par ses dessins, il aurait certainement montré plus de talent qu'il ne l'a fait, s'il eût été employé dans de grandes entreprises.

Maestro Girolamo, autre Ferrarais, disciple d'Andrea Contucci, fut un sculpteur distingué. La chapelle de la Madonna di Loreto lui doit de nombreux ornements en marbre. Il y travailla continuellement depuis l'an 1534 jusqu'à l'an 1560, c'est-à-dire depuis le moment où le Tribolo en partit, après avoir achevé le grand bas-relief qui représente la Translation de la Maison de la Vierge dans la forêt de Loreto. Le premier ouvrage que Maestro Girolamo fit pour cette chapelle, fut un Prophète assis,

haut de trois brasses et demie, et que l'on mit dans une niche, du côté du couchant. Le succès obtenu par cette belle figure fut cause que Maestro Girolamo sculpta tous les autres prophètes, à l'exception d'un seul, qui fut exécuté par Simone Cioli, de Settignano, élève d'Andrea Sansovino. Pour la chapelle del Sagramento, Maestro Girolamo jeta en bronze des candélabres, hauts de trois brasses environ, couverts de feuillages et de figurines d'une merveilleuse beauté. Il fit en outre, à Rome, avec l'aide d'un de ses frères qui était habile fondeur, quantité d'ouvrages; et, entre autres, un immense tabernacle en bronze, qui devait être placé dans la chapelle Pauline, au Vatican.

De tout temps Modène a possédé des artistes éminents, comme le prouvent quatre magnifiques tableaux en détrempe, dont nous aurions déjà fait mention au commencement de notre livre si nous eussions connu le nom de leur auteur, qui vivait il y a cent ans. L'un de ces tableaux est sur le maître-autel de San-Domenico, les autres sont dans des chapelles de la même église.

Modène est la patrie d'un peintre nommé Niccolò, qui, dans sa jeunesse, fit de nombreuses et belles fresques. Sur le maître-autel de San-Piero, il représenta le Martyre de saint Pierre et de saint Paul. Le bourreau que l'on voit dans ce tableau est imité d'une figure peinte par le Corrége, à San-Giovanni-Evangelista de Parme. Niccolò est surtout habile fresquiste. Outre les ouvrages qu'il a laissés à Modène et à Mantoue, il a exécuté en France, où

il vit aujourd'hui, de précieuses peintures, sous la direction et d'après les dessins de Messer Francesco Primaticcio, comme nous le dirons dans la biographie de ce maître (14).

Gio. Battista, émule de Niccolò, a beaucoup travaillé à Rome et ailleurs, mais particulièrement à Pérouse, où il a représenté à San-Francesco, dans la chapelle du signor Ascanio della Cornia, plusieurs sujets tirés de la vie de saint André, apôtre. Niccolò Arrigo, maître verrier flamand, a peint à l'huile dans le même endroit, en concurrence de Gio. Battista, une Adoration des Mages, qui serait très-belle si elle n'était pas composée d'une manière un peu confuse, et si elle n'était pas trop chargée de couleurs criardes qui nuisent à la perspective. Niccolò Arrigo montra plus de talent dans les vitraux d'une fenêtre de la chapelle de San-Bernardino, à San-Lorenzo de Pérouse. Quant à Battista, il revint à Modène, où il fit avec une rare habileté, à San-Piero, à côté du Martyre de saint Pierre mentionné plus haut, deux vastes tableaux, dont il emprunta les sujets à l'histoire de saint Pierre et de saint Paul.

Modène a produit quelques sculpteurs dignes d'occuper une place parmi les bons maîtres. Sans compter le Modanino (15), dont nous avons parlé ailleurs, elle a vu le Modana exécuter en terre cuite de grandes statues d'une beauté extraordinaire. Le Modana couvrit de ses sculptures une chapelle de l'église de San-Domenico, et orna le dortoir du couvent des moines noirs de San-Piero, d'une Vierge,

d'un saint Benoît, d'une sainte Justine et d'un autre saint, auxquels il réussit à donner, de la manière la plus complète, l'apparence du marbre. Il reproduisit les mêmes figures dans le dortoir de San-Giovanni-Evangelista de Parme, et à Mantoue il enrichit la façade et le portique de San-Benedetto de quantité d'admirables statues de dimension naturelle.

Prospero Clemente, compatriote du Modana, est aussi un vaillant sculpteur, comme le témoignent les deux enfants, et la statue de l'évêque Rangone, qu'il plaça sur le tombeau de ce prélat, dans la cathédrale de Reggio. Cet ouvrage lui fut commandé par le signor Ercole Rangone. Le mausolée du bienheureux Bernardo degli Uberti, qui fut posé l'an 1548 dans la cathédrale de Parme, est également dû au ciseau de Prospero.

A diverses époques, Parme a eu d'excellents artistes, et, entre autres, Cristofano Caselli, qui exécuta, l'an 1499, un très-beau tableau dans la cathédrale, et Francesco Mazzuoli, duquel nous avons écrit la vie. Francesco ayant, à sa mort, laissé inachevée la décoration de la Madonna-della-Steccata, Michelagnolo Anselmi (17), Siennois d'origine, mais naturalisé Parmesan, représenta dans cette église le Couronnement de la Vierge, d'après un carton de Jules Romain. L'habileté qu'il déploya dans ce travail fut cause qu'on le chargea de figurer l'Adoration des Mages, dans l'une des grandes niches de la Steccata. Il y peignit en outre les Vierges sages, et le compartiment des rosaces de cuivre. La mort l'empêcha de terminer cet ouvrage, qui fut conduit

à fin par Bernardo Soiaro, de Crémone (18), comme nous le dirons plus bas. Michelagnolo est aussi l'auteur des peintures de la chapelle della Concezione, à San-Francesco de Parme, et de la Gloire céleste de la chapelle della Croce, à San-Pier-Martire.

Ieronimo Mazzuoli continua l'œuvre commencée par son cousin Francesco, dans l'église de la Steccata. Il y peignit dans un arc six Sibylles; puis, dans la niche qui est en face de la porte principale, la Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres; et enfin, dans un autre arc, la Nativité du Christ. L'an 1566, Ieronimo me permit d'admirer cette dernière fresque, qu'il n'avait point encore livrée aux regards du public. Bernardo Soiaro, de Crémone, est actuellement occupé à orner la principale tribune de la Steccata de peintures qui, à coup sûr, seront dignes d'être à côté de celles que nous venons de mentionner. On peut dire que l'on est redevable à Francesco Mazzuoli des magnifiques embellissements de la Steccata; car ce fut lui qui les commença et en traça le plan.

Nous avons déjà parlé des Mantouans, jusqu'à l'époque de Jules Romain. Nous ajouterons que les excellents principes que ce maître a semés à Mantoue, et dans toute la Lombardie, ne sont point tombés sur un sol ingrat. Ses œuvres y sont de jour en jour plus appréciées, et n'y ont point encore été égalées, même par les peintures que son disciple Fermo Guisoni et d'autres artistes ont exécutées dans les magnifiques appartements ajoutés au château de Mantoue, par Giovambattista Bertano, prin-

cipal architecte du duc. Bertano a fait peindre à l'huile, d'après ses dessins, à Santa-Barbara, par Domenico Brusacorsi, un tableau vraiment digne d'éloges, représentant le Martyre de sainte Barbe.

Bertano étudia Vitruve et publia de savantes observations sur la volute ionique. Il avait élevé à la porte d'entrée de sa maison, à Mantoue, une colonne de pierre accompagnée de tous les genres de mesures, comme le palme, le pouce, le pied et la brasse antiques, afin que chacun pût vérifier si les proportions qu'il avait adoptées étaient justes ou non.

Dans la cathédrale de Mantoue, que Jules Romain reconstruisit en entier, Bertano fit peindre, par différents artistes, un tableau pour chacune des chapelles. Il chargea Fermo Guisoni d'en exécuter deux d'après ses dessins : l'un, renfermant sainte Lucie et deux enfants, était destiné à la chapelle dédiée à cette sainte; et l'autre, à celle de San-Giovanni-Evangelista. Ippolito Costa, de Mantoue, eut à représenter sainte Agathe martyrisée par deux soldats qui lui coupent les seins. Battista d'Agnolo del Moro, de Vérone, fit le tableau de sainte Marie-Madeleine; Ieronimo Mazzuoli, celui de sainte Thècle; Paolo Farinato, de Vérone, celui de saint Martin; Domenico Brusacorsi, celui de sainte Marguerite; et Giulio Campo, de Crémone, celui de saint Jérôme. Tous ces tableaux sont très-beaux, mais néanmoins sont bien loin d'approcher de la Tentation de saint Antoine, que Paolo, de Vérone, peignit à la même occasion.

De tous les peintres nés à Mantoue, aucun ne fut plus habile que Rinaldo, disciple de Jules Romain. Malheureusement Rinaldo fut frappé par une mort prématurée. L'église de Sant'-Agnese lui doit un tableau contenant la Madone, saint Augustin et saint Jérôme.

Le signor Cesare Gonzaga, ayant formé un superbe cabinet de statues et de bustes antiques, confia à Fermo Guisoni le soin d'y peindre la Généalogie de sa famille. Guisoni conduisit à bonne fin ce travail, où l'on admire surtout l'expression des têtes. Le même cabinet renferme de précieux tableaux, comme, par exemple, la Madone à la Chatte, et la Vierge lavant l'Enfant Jésus, de Raphaël d'Urbin. Le signor Cesare Gonzaga possède, en outre, plusieurs figurines de bronze antiques, qu'il a placées dans un cabinet consacré aux médailles et construit en ébène et en ivoire par un certain Francesco, de Volterra, qui est sans égal dans ce genre d'ouvrages.

Lorsque, l'an 1566, je visitai Mantoue pour la seconde fois, je la trouvai si embellie, que j'eus peine à en croire mes yeux. Les artistes s'y sont multipliés et s'y multiplient encore tous les jours. Ainsi le Mantouan Giovambattista, graveur et excellent sculpteur, duquel nous avons parlé dans la Vie de Jules Romain, et dans celle de Marcantonio de Bologne, a laissé deux fils qui gravent supérieurement sur cuivre, et une fille, nommée Diana, dont le talent est encore plus merveilleux. J'ai vu de mes propres yeux cette jeune et gracieuse personne,

ainsi que ses gravures, qui m'ont rempli d'étonnement.

Les Mantouans que nous venons de citer, et d'autres Lombards, ont enrichi de leurs productions le célèbre monastère de San-Benedetto, restauré par Jules Romain. On y trouve, entre autres choses, une Nativité du Christ, de Fermo Guisoni; deux tableaux de Girolamo Mazzuoli; trois de Lattanzio Gambaro, de Brescia; et trois autres de Paolo, de Vérone. Au bout du réfectoire du même couvent, est une admirable copie peinte à l'huile par un certain Girolamo, frère convers de l'ordre de saint Dominique, d'après le magnifique Cénacle de Léonard de Vinci, qui est à Santa-Maria-delle-Grazie, de Milan. Je mentionne cette copie d'autant plus volontiers que, dans cette présente année 1566, j'ai vu à Milan l'original en si mauvais état, qu'il n'offre plus que des images confuses et indéchiffrables. A Milan, j'ai trouvé une autre belle copie exécutée par le même Girolamo, d'après un tableau du Vinci, qui représente une Femme qui rit et un saint Jean-Baptiste dans la fleur de la jeunesse.

Crémone, comme nous l'avons noté dans la biographie de Lorenzo di Credi et ailleurs, a eu à différentes époques des peintres distingués. Déjà nous avons dit que, tandis que Boccaccino Boccacci décorait la riche cathédrale de Crémone, Bonifazio Bembi (19) donnait des preuves de son habileté, et Altobello se montrait, dans ses sujets de la vie du Christ, meilleur dessinateur que Boccaccino. Les fresques dont Altobello orna une chapelle de l'église

de Sant'-Agostino de Crémone, sont aussi belles que gracieuses. A Milan, il fit dans la cour du palais une figure en pied, armée à l'antique, bien supérieure à toutes celles que les maîtres de son temps exécutèrent dans le même endroit.

La mort ayant empêché Bonifazio de terminer la série de tableaux comprenant l'histoire du Christ qu'il avait commencée dans la cathédrale de Crémone, Giovann'-Antonio Licino de Pordenone, surnommé de' Sacchi par les Crémonais, la compléta en y ajoutant cinq sujets de la Passion, remarquables par la grandeur des figures, la vigueur du coloris, et la beauté des raccourcis (20). Ces fresques et un superbe tableau à l'huile que le Pordenone laissa dans la même cathédrale, offrirent d'utiles enseignements aux Crémonais. Cammillo, fils de Boccaccino, sut en profiter dans les fresques de San-Gismondo, si bien qu'il dépassa son père de beaucoup ; mais la lenteur avec laquelle Cammillo travaillait fut cause qu'il ne produisit pas de nombreux ouvrages, si ce n'est de petite dimension et de peu d'importance.

En tête de tous ces peintres, il faut placer Bernardo de' Gatti, surnommé le Soiaro. Les uns lui assignent pour patrie Verzelli, et les autres Crémone : qu'il en soit ce que l'on voudra, toujours est-il qu'il peignit un magnifique tableau sur le maître-autel de San-Piero, église des chanoines réguliers, et le Miracle de la multiplication des pains et des poissons dans le réfectoire du couvent du même nom. Malheureusement les retouches à sec, dont il chargea cette dernière composition, l'ont complétement

gâtée. Le Soiaro fit en outre à San-Gismondo, hors de Crémone, une Ascension dont le coloris est plein de charme. A Plaisance, dans l'église de Santa-Maria-di-Campagna, il exécuta à fresque, en concurrence du Pordenone, un saint Georges à cheval tuant le serpent. Il fut ensuite chargé de conduire à fin la tribune que le Pordenone avait laissée imparfaite. Il y représenta toute la vie de la Vierge. Ces fresques sont voisines des Prophètes, des Sibylles et des enfants de Pordenone; elles sont si belles, qu'on les croirait sorties de la main de l'auteur de ces merveilleuses figures. Plusieurs petits tableaux d'autel que le Soiaro fit à Vigevano sont également dignes d'éloges. Enfin il se retira à Parme où il acheva la niche et l'arc de la Madonna-della-Steccata que Michelagnolo de Sienne, frappé par la mort, n'avait pu terminer. Le talent qu'il déploya dans ce travail engagea les Parmesans à lui confier la décoration de la grande tribune de la Steccata. Le Soiaro est donc aujourd'hui occupé à y peindre l'Assomption de la Vierge, et l'on espère que cette fresque méritera de grands éloges.

Pendant les dernières années du Boccaccino, vivait à Crémone Galeazzo Campo, lequel peignit le Rosaire de la Madone dans une chapelle de l'église de San-Domenico, et plusieurs tableaux passables. Galeazzo eut trois fils, Giulio, Antonio et Vincenzio. Les éléments de l'art furent enseignés à Giulio par son père; mais il préféra bientôt la manière de Soiaro et étudia quelques toiles de Francesco Salviati, qui avaient été envoyées de Rome à Plaisance, au duc Pier Luigi Farnese, pour être traduites en tapisseries.

Les premières productions de la jeunesse de Giulio furent quatre sujets tirés de l'histoire du martyre de sainte Agathe. Ces tableaux, destinés au chœur de l'église dédiée à cette sainte, à Crémone, semblent l'œuvre d'un maître consommé. Giulio exécuta aussi quelques peintures à Santa-Margherita, et couvrit maintes façades de palais de grisailles qui se distinguent par la correction du dessin. A San-Gismondo, hors de Crémone, il laissa sur le maître-autel un tableau à l'huile où, par la beauté, la quantité et la variété des figures, il se tint à la hauteur des peintres qui avaient travaillé avant lui dans cette église. Il représenta ensuite sur la voûte différents sujets, et entre autres la Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres.

A Milan, il fit à l'huile sur un panneau, dans l'église della Passione, un Crucifix accompagné de plusieurs anges, de saint Jean Évangéliste, de la Vierge et des autres Maries. Pour les religieuses de San-Paolo, il peignit quatre sujets de l'histoire de saint Paul avec l'aide de son frère Antonio, auteur de la sainte Hélène que l'on trouve chez les religieuses de Santa-Caterina, à la porte Ticenese, dans une chapelle de la nouvelle église bâtie par Lombardino. Giulio enseigna son art à Antonio et à Vincenzio, son troisième frère, jeune homme de haute espérance. Parmi les autres disciples de Giulio, on remarque Lattanzio Gambaro de Brescia, et surtout Sofonisba Anguisciola de Crémone, et ses trois sœurs, filles du noble signor Amilcare Anguisciola et de la noble signora Bianca Punzona. Si, dans la

biographie de Properzia de' Rossi, nous n'avons consacré à Sofonisba que quelques lignes, c'est qu'alors nous ne savions que très-peu de chose sur son compte. Cette année, j'ai vu chez son père un tableau où elle a peint ses trois sœurs jouant aux échecs devant une vieille gouvernante. Ces figures paraissent vraiment vivantes. Dans un autre tableau, Sofonisba représenta avec non moins de talent son père le signor Amilcare, son frère Asdrubale, et sa sœur Minerva, jeune fille aussi versée dans la peinture que dans les lettres. A Plaisance, l'archidiacre de la cathédrale possède, de la main de Sofonisba, deux portraits auxquels il ne manque que la parole. L'un de ces portraits est celui de l'archidiacre, et l'autre celui de Sofonisba elle-même. Notre artiste, grâce à la recommandation du duc d'Albe, est aujourd'hui au service de la reine d'Espagne, qui lui a assigné un riche et honorable traitement dont elle s'est montrée digne par ses portraits et ses peintures qui sont d'une beauté merveilleuse. Le bruit de sa réputation étant parvenu à Rome jusqu'aux oreilles du pape Pie IV, Sa Sainteté lui demanda le portrait de la sérénissime reine d'Espagne. Sofonisba lui en envoya un où elle avait déployé toute l'application imaginable, et qu'elle accompagna de la lettre suivante :

« Saint Père, le révérendissime nonce de Votre « Sainteté m'a appris qu'elle désirait un portrait de « Sa Majesté la reine, peint de ma main. Sa Majesté, « reconnaissante de la paternelle affection que Votre « Sainteté lui témoigne, s'est empressée de me per-

« mettre de profiter de la favorable occasion qui « s'offrait à moi de servir Votre Béatitude. Je m'es- « timerai heureuse si j'ai réussi à contenter Votre « Sainteté. Je dois ajouter, cependant, que, si le pin- « ceau eût été capable de représenter les beautés « de l'âme de la sérénissime reine, les yeux de Votre « Béatitude n'auraient pu contempler rien de plus « admirable. Quant à ce qui rentre dans le domaine « de l'art, je n'ai épargné aucun soin pour repré- « senter la vérité. Je finis en baisant avec respect et « humilité les pieds de Votre Sainteté. De Madrid, « le 16 septemb. 1561. De Votre Béatitude la très- « humble servante, Sofonisba Auguisciola. »

Pie IV, pour récompenser Sofonisba du beau portrait de la reine d'Espagne, lui fit remettre des présents dignes d'elle, et une lettre ainsi conçue :

« *Pius Papa IV. Dilecta in Christo filia.* Nous « avons reçu le portrait de la sérénissime reine d'Es- « pagne, notre très-chère fille, que vous nous avez « envoyé. Il nous a été très-agréable, tant parce qu'il « a été fait de votre main avec une rare habileté, « que parce qu'il représente une personne que « nous aimons paternellement à cause de sa religion « et des autres qualités de son âme. Nous vous en « remercions, en vous certifiant que nous le tien- « drons parmi nos choses les plus précieuses, comme « une preuve de votre talent qui, tout merveilleux « qu'il est, forme, selon nous, le moindre de vos « mérites. Nous terminons en vous envoyant de « nouveau notre bénédiction. Que Dieu notre Sei-

« gneur vous conserve. *Dat. Romæ, die* 15 *Octo-*
« *bris* 1561. »

Cette lettre suffit assurément pour montrer combien est grand le mérite de Sofonisba. Elle eut une sœur, nommée Lucia, qui en mourant laissa une éclatante réputation. En effet, les peintures de Lucia sont non moins belles et non moins estimées que celles de Sofonisba, comme le témoignent le portrait de l'excellent médecin Pietro Maria de Crémone, et celui du duc de Sessa qui ne pourrait être ni mieux peint ni plus ressemblant.

Cette année, je me suis rencontré avec une autre sœur de Sofonisba, nommée Europa, qui, malgré son extrême jeunesse, annonce par ses ouvrages qu'elle ne sera inférieure ni à Sofonisba ni à Lucia. Déjà elle a peint les portraits de plusieurs gentilshommes de Crémone et elle a envoyé en Espagne celui de sa mère Bianca, qui a été l'objet de l'admiration de Sofonisba et de tous ceux qui l'ont vu. Enfin il n'y a pas jusqu'à Anna, la plus jeune fille du signor Amilcare, qui ne cultive le dessin avec succès; aussi ne saurais-je trop recommander d'imiter l'exemple de ces quatre nobles et dignes sœurs, qui ont fait de la maison de leur heureux père le temple de la peinture et de toutes les vertus.

Maintenant revenons à Giulio Campo qui fut l'instituteur de ces jeunes filles, ainsi que nous l'avons dit plus haut. Giulio couvrit l'orgue de la cathédrale de Crémone d'une toile où il peignit avec soin l'histoire d'Esther et d'Assuérus et le crucifiement d'Aman. Il enrichit d'un gracieux tableau l'autel de

San-Michele, dans la même église. Mais comme Giulio est encore vivant, je garderai pour le moment le silence sur ses autres productions.

On compte également parmi les Crémonais le statuaire Geremia, déjà mentionné dans la biographie du Filarete (21) et auteur d'une grande sculpture en marbre qui est à San-Lorenzo, couvent des moines de Monte-Oliveto, et Giovanni Pedoni (22) duquel on trouve de nombreux et bons ouvrages à Crémone et à Brescia, et particulièrement chez le signor Eliseo Raimondo.

Brescia a eu, entre autres artistes éminents, Ieronimo Romanino. Ce maître a doté sa patrie d'une foule de peintures. Il est l'auteur du beau tableau, accompagné de volets peints en détrempe à l'intérieur et à l'extérieur, qui orne le maître-autel de San-Francesco. De lui est aussi un magnifique tableau à l'huile, où la nature est imitée avec une rare conscience. Néanmoins, Romanino ne fut pas aussi habile qu'Alessandro Moretto, qui exécuta à fresque, sous l'arc de la porte Brusciati, la Translation des corps de saint Faustin et de saint Jovite (23). Alessandro laissa quelques morceaux dignes d'éloges à San-Nazzaro de Brescia et à San-Celso, et un ravissant tableau à San-Piero-in-Oliveto. La Monnaie de Milan possède de lui une Conversion de saint Paul, où l'on admire l'expression pleine de naturel des têtes et l'élégance des costumes. Alessandro aimait, en effet, à représenter des draps d'or et d'argent, des velours, des damas et d'autres étoffes. Ses têtes respirent la vie; elles tiennent de la manière de

Raphaël d'Urbin, et elles en tiendraient beaucoup plus encore, si une énorme distance n'eût point séparé Alessandro de ce divin maître.

Lattanzio Gambaro (24), gendre d'Alessandro Moretto et disciple de Giulio Campo, est le meilleur peintre qu'il y ait aujourd'hui à Brescia. On lui doit le tableau du maître-autel et les fresques qui couvrent la voûte et les murailles de l'église de San-Faustino. A San-Lorenzo, il peignit aussi le tableau du maître-autel, les fresques de la voûte et deux sujets sur les parois. Il décora, en outre, de belles inventions la façade et l'intérieur de sa maison, qui est près de San-Benedetto. Dernièrement, lorsque j'allai à Brescia, je vis chez lui deux magnifiques portraits, celui de sa femme et celui de son beau-père, Alessandro Moretto. Certes, Gambaro pourrait marcher de pair avec les plus grands maîtres, si toutes ses peintures ressemblaient à ces deux portraits; mais il est encore vivant, nous ne nous étendrons pas plus longuement sur son compte.

Giangirolamo de Brescia (25) laissa de nombreux ouvrages à Venise et à Milan. Dans les bâtiments de la Monnaie de cette dernière ville, on voit de lui quatre superbes tableaux représentant des effets de nuit et de feu. A Venise, Tommaso da Empoli conserve de Giangirolamo une Nativité du Christ à effet de nuit, et plusieurs autres fantaisies du même genre. Comme Giangirolamo ne s'exerça qu'à représenter de semblables scènes, il ne fit point de grandes machines. Nous nous bornerons à constater qu'il affectionnait les sujets fantasques et capricieux,

et que ses productions sont très-recommandables.

Girolamo Muziano de Brescia passa sa jeunesse à Rome, et peignit des figures et des paysages d'une beauté remarquable. L'église de Santa-Maria d'Orvieto lui doit deux tableaux à l'huile et quelques Prophètes à fresque, vraiment dignes d'éloges. Muziano a publié des gravures qui se distinguent par la correction du dessin. Aujourd'hui il est employé par le cardinal Hippolyte d'Este, à Rome, à Tigoli et ailleurs; mais comme il est vivant, nous ne parlerons pas de lui davantage (26).

Dernièrement, Francesco Ricchino de Brescia est revenu de Lamagna; après avoir travaillé en divers endroits, il a exécuté, à San-Piero-Oliveto de Brescia, des peintures à l'huile très-étudiées (27).

Les deux frères Cristofano et Stefano de Brescia (28) ont acquis, parmi les artistes, une immense réputation comme perspectivistes. Ils peignirent, entre autres choses, à Santa-Maria-dell'-Orto de Venise, une superbe galerie de colonnes torses, pareilles à celles de la porte Santa, à Saint-Pierre de Rome. Cette colonnade, surmontée d'un plafond en perspective et splendidement ornée de mascarons, de festons et de figures, a son point de vue au milieu de l'église, et produit l'illusion la plus complète. Elle plut tellement au sérénissime Sénat, qu'il chargea Cristofano et Stefano d'en exécuter une semblable, mais de moindre dimension, dans la Bibliothèque de San-Marco. Enfin les deux frères furent appelés à Brescia, leur patrie, pour décorer une magnifique salle, qui a soixante-deux pas de longueur, trente-

cinq pas de largeur et trente-cinq brasses de hauteur. Cristofano et Stefano établirent avec habileté, dans cette salle, une voûte d'ogives; mais ils eurent le tort de n'y donner place qu'à trois tableaux de dix brasses chacun, que le Titien est actuellement occupé à peindre à l'huile. Ils auraient pu y ménager de plus nombreux compartiments, et la salle qui, dans toutes ses autres parties, est fort bien entendue, n'en aurait été que plus riche et plus belle.

Dans cette notice, je n'ai encore parlé que des peintres des villes secondaires de Lombardie; il est temps maintenant de consacrer notre attention aux maîtres originaires de Milan, capitale de cette province. Je commence par Bramantino, et je trouve qu'il a produit beaucoup plus d'ouvrages que je ne lui en ai attribué dans la biographie de Pietro della Francesca; et en vérité, il me semblait alors impossible qu'un artiste si fameux, et auquel on doit l'amélioration du dessin à Milan, eût été aussi peu fécond. Lors donc qu'il eut décoré, à Rome, comme nous l'avons dit, quelques chambres pour le pape Nicolas V, et achevé à Milan, au-dessus de la porte de San-Sepolcro, son beau Christ mort en raccourci sur les genoux de la Vierge, accompagnée de la Madeleine et de saint Jean, il peignit à fresque sa Nativité du Christ, sur une façade de la cour de la Monnaie de Milan. Il représenta ensuite, dans l'église de Santa-Maria-di-Brera, la Naissance de la Vierge; et sur les volets de l'orgue, plusieurs Prophètes en raccourci de bas en haut, et une perspective qui est parfaitement rendue : ce dont je ne m'étonne nulle-

ment, car Bramantino entendait fort bien l'architecture. Je me souviens d'avoir vu, entre les mains de Valerio de Vicence, un livre précieux où Bramantino avait dessiné les antiquités de Lombardie et des plans de maints édifices célèbres, que je copiai dans ma jeunesse. J'y trouvai le temple de Sant'-Ambrosio de Milan, construit par les Lombards et orné de sculptures et de peintures grecques, et d'une vaste tribune circulaire, mais d'une mauvaise architecture. Ce temple fut rebâti par Bramantino, qui l'enrichit d'un portique de pierre et de colonnes taillées en tronc d'arbre. Le même livre renfermait l'ancien et admirable portique de l'église de San-Lorenzo, édifié par les Romains, et le temple de Sant'-Ercolino, qui est revêtu d'incrustations de marbres et de stucs très-bien conservés, et où l'on rencontre plusieurs grands mausolées de granit. Bramantino avait aussi dessiné le temple de San-Piero-in-Ciel-d'Oro de Pavie, dans la sacristie duquel est le tombeau de saint Augustin, couvert de petites figures que je crois avoir été sculptées par Agnolo et Agostino, de Sienne. On voyait encore dans le livre du Bramantino la tour construite par les Goths, et qui contient, entre autres choses, quelques statues en terre cuite, de six brasses de hauteur, qui se sont maintenues jusqu'à nos jours en assez bon état de conservation. C'est dans cette tour que, dit-on, mourut Boëce. Ce saint homme fut inhumé à San-Piero-in-Ciel-d'Oro, où son tombeau fut restauré par Aliprando, l'an 1522. Enfin Bramantino reproduisit le temple de Santa-Maria-in-Pertica, bâti en

rotonde par les Lombards, qui sert aujourd'hui de sépulture aux Français tués à la bataille de Pavie, où le roi François Ier fut fait prisonnier par l'armée de l'empereur Charles-Quint.

Laissons maintenant de côté les dessins du Bramantino. A Milan, il peignit, sur la façade de la maison du signor Giovambattista Latuate, une Madone placée entre deux Prophètes; et sur la façade de la maison du signor Bernardo Scacalarozzo, quatre figures colossales. Il exécuta encore à Milan d'autres ouvrages justement estimés; car ce fut lui qui introduisit dans sa patrie le goût de la bonne peinture. Ses édifices et ses perspectives furent le premier objet des études de Bramante, et contribuèrent beaucoup à former cet architecte.

Bramantino est l'auteur du magnifique temple de San-Satiro, qui est orné au dedans et au dehors de colonnes, de doubles corridors, et accompagné d'une sacristie remplie de statues. La tribune de cette église est d'une telle beauté, que Bernardino da Trevio l'imita dans la cathédrale de Milan et se consacra à l'architecture, bien que son premier métier fût la peinture, comme le témoignent les quatre sujets de la Passion qu'il exécuta à fresque dans un cloître du monastère delle Grazie.

Bernardino da Trevio aida puissamment le sculpteur Agostino Busto, surnommé Bambaia, duquel nous avons parlé dans la biographie de Baccio da Montelupo. Agostino fit, dans le monastère des religieuses de Santa-Marta de Milan, plusieurs ouvrages, et entre autres le Tombeau de Monseigneur

de Foix, mort à Pavie. Bien qu'il soit très-difficile de pénétrer dans le monastère, j'obtins la permission d'examiner ce mausolée, qui se compose de dix bas-reliefs en marbre, sculptés avec un soin extrême et représentant les combats, les batailles, les victoires, et enfin la mort et l'ensevelissement de Monseigneur de Foix. Ce ne fut pas sans un profond étonnement que je considérai ce tombeau. En contemplant ces trophées, ces armes de tout genre, ces chars, cette artillerie, cette multitude d'instruments de guerre, d'un travail et d'une délicatesse inouïs, et la statue armée et grande comme nature de Monseigneur de Foix, dont le visage semble rayonner d'une joie glorieuse, je restai un moment à me demander s'il était bien possible que ce fût l'œuvre de la main et du ciseau. Il est déplorable, en vérité, que ce monument, digne d'être compté parmi les merveilles de l'art, soit inachevé et que ses morceaux gisent épars sur le sol (29) : aussi n'est-il pas étonnant que l'on en ait volé et vendu quelques figures. Mais aujourd'hui, il règne si peu de piété chez les hommes, que, parmi tous ceux que Monseigneur de Foix a accablés de bienfaits, il n'y en a pas un seul qui ait songé à préserver sa mémoire de cette injure. Agostino Busto a laissé dans la cathédrale de Milan quelques ouvrages; dans l'église de San-Francesco, le tombeau des Biraghi; et dans la Chartreuse de Pavie, divers morceaux d'une rare beauté.

Il eut pour rival un certain Cristofano Gobbo (30), qui a enrichi la façade et l'intérieur de l'église de la Chartreuse de Pavie de sculptures qui le placent au

nombre des meilleurs artistes lombards. L'Adam et l'Ève dont Cristofano a orné la façade orientale de la cathédrale de Milan sont fort estimés, et ne sont inférieurs à aucune statue des maîtres de sa patrie.

Vers le même temps, il y eut à Milan un sculpteur appelé Angelo, et surnommé le Ciciliano, lequel fit également pour la façade orientale de la cathédrale une sainte Marie-Madeleine, soutenue en l'air par quatre enfants. Ces figures sont non moins belles que celles de Cristofano. Le Ciciliano cultiva aussi l'architecture. Il bâtit, entre autres choses, le portique de San-Celso, qui fut terminé après sa mort par Tofano, dit le Lombardino. Ce dernier, comme nous l'avons noté dans la biographie de Jules Romain, éleva à Milan de nombreux édifices civils et religieux, parmi lesquels nous nous contenterons de citer le monastère des religieuses de Santa-Caterina, près de la porte Ticinese.

Grâce à l'entremise de Lombardino, Silvio de Fiesole eut part aux travaux de la cathédrale (31). Il sculpta avec talent le Mariage de la Vierge, pour une porte située au couchant et ornée de sujets tirés de la vie de la Madone. En face du bas-relief de Silvio, on voit les Noces de Cana, exécutées par l'habile Marco da Gra. Cette décoration est aujourd'hui continuée par le jeune Francesco Brambilari, qui a presque achevé déjà la Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres. Francesco a fait en outre, pour la cathédrale, un admirable groupe d'enfants et de feuillages, sur lequel sera placée la statue en marbre du pape Pie IV (32).

Si Milan avait offert pour l'étude de l'art autant de ressources que l'on en rencontre à Rome et à Florence, il est certain que ses vaillants maîtres auraient produit des choses étonnantes. Le cavalier Lione Lioni, d'Arezzo, vient de leur rendre un immense service, en apportant dans leur ville une multitude de plâtres moulés sur l'antique (33).

Mais revenons aux peintres milanais. Lorsque Léonard de Vinci eut achevé son Cénacle, Marco Uggione, et quantité d'autres Milanais que nous avons mentionnés dans sa biographie, cherchèrent à l'imiter (34). Cesare da Sesto fut un de ceux qui s'approchèrent le plus de sa manière (35). Il peignit un grand et magnifique Baptême du Christ, que l'on trouve dans les bâtiments de la Monnaie de Milan, ainsi qu'une Hérodiade et une tête de saint Jean-Baptiste. L'église de San-Rocco, hors de la porte Romana, doit à Cesare un saint Roch et quelques tableaux très-estimés.

Gaudenzio de Milan peignit, à San-Celso, le tableau du maître-autel; et, dans une chapelle de Santa-Maria-delle-Grazie, une Passion du Christ, où les figures sont grandes comme nature et se font remarquer par l'étrangeté de leurs attitudes. Gaudenzio exécuta ensuite, au-dessous de cette chapelle, en concurrence du Titien, un tableau qui, malgré la haute opinion qu'en avait son auteur, n'est point supérieur à ceux des autres maîtres qui travaillèrent dans la même église (36).

Bernardino del Lupino, dont nous avons déjà parlé ailleurs, décora à Milan, près de San-Sepolcro,

la maison du signor Gianfrancesco Rabbia, c'est-à-dire la façade, les loges, les salles et les chambres. Il y représenta plusieurs Métamorphoses d'Ovide et d'autres motifs où l'on admire de belles figures d'un travail délicat. Il couvrit de divers sujets la paroi principale de l'autel du grand monastère, et il laissa dans une chapelle du même endroit un Christ à la Colonne, et maints tableaux qui tous ne méritent que des éloges (37).

Nous n'ajouterons rien de plus à cette notice sur les artistes lombards (38).

Nous avons déjà indiqué, dans le Commentaire sur le Mantegna, qu'il n'y avait point, à bien dire, une seule école lombarde homogène, avec un caractère distinct et particulier. Les écoles, en effet, ne sont pas déterminées par des considérations géographiques, mais par un système spécial et un ensemble de moyens pratiques, communs à une série d'artistes. Les grandes écoles de Florence, de Venise, de Rome, réunissent manifestement ces conditions originales qui les séparent l'une de l'autre et de toutes les autres, comme nous l'avons expliqué à propos de maîtres éminents.

Il n'en est point ainsi de l'école improprement appelée lombarde. « La Lombardie, écrit Lanzi, « divisée en une multiplicité de gouvernements, eut « dans chaque territoire une *école* distincte et compta « des *époques* différentes. » Quelle analogie pourrait-

on admettre entre le Corrége et le Vinci, entre l'école de Mantoue au xve siècle, et la même école de Mantoue après Jules Romain? Non-seulement ces écoles diffèrent entre elles, quoiqu'elles s'influencent réciproquement, mais chacune, considérée à part, a subi de notables transformations. Il convient donc d'étudier ces écoles et ces époques, et d'esquisser à grands traits le mouvement des groupes particuliers, leur pénétration mutuelle, et la filiation des principaux initiateurs.

Le Vasari a disséminé dans son ouvrage les divers artistes de la Lombardie. Nous avons déjà vu le Mantegna, le Vinci, le Corrége et les Mazzuoli, le Boccaccino, Lorenzo Costa, Ercole et les Dossi, le Pellegrino et quelques autres. Vasari vient de toucher encore rapidement à Ferrare, à Modène, à Parme, à Milan et à Mantoue. C'est donc le lieu de résumer, dans ce commentaire, tout ce qui concerne les écoles des états lombards. Souvent Vasari, Lanzi et les autres biographes, sont en désaccord sur les dates, et même sur les noms. Nous n'avons pas négligé, en chaque occasion, d'éclaircir ces points imperceptibles, quand nous sommes passés aux alentours, avec quelque lumière en main. Ici, nous ne nous attacherons point à discuter les détails, afin de suivre, sans distraction et sans halte, l'histoire tortueuse de la peinture en Lombardie.

Il n'est pas douteux que le nord de l'Italie, comme le midi, n'ait fourni des peintres bien avant le xive siècle. On cite des miniatures précieuses à Mantoue, des élèves du Berlinghieri de Lucques, à Modène,

vers le milieu du XIIIe siècle, et à la même époque les décorations du presbytère de Parme et de la cathédrale de Crémone. Quant à Milan, capitale de la Lombardie, elle offre encore quelques restes d'un art fort ancien, qu'on a même nommé style *longobardique*. Mais en Lombardie, comme dans les autres contrées italiennes, l'histoire ne devient guère lumineuse qu'à partir de Giotto.

Dès les premières années du XIVe siècle, le Giotto vint apporter dans le nord son style et ce germe de révolution que le XVIe siècle devait faire épanouir en mille fleurs. Aux artistes médiocres, le Giotto apprit du moins une manière préférable à l'ancien style, et il donna aux hommes supérieurs l'exemple d'obéir à leur propre originalité.

En 1306, d'après un manuscrit cité par Rossetti, le Giotto était à Padoue, cette ville presque vénitienne, qui devait, plus tard, former le Mantegna dans les ateliers du Squarcione. Il y peignit, avec les conseils du Dante, quelques traits de la vie de Jésus dans la petite chapelle de l'Arena. Nous le retrouvons ensuite à Ferrare où, selon Vasari, il laissa plusieurs ouvrages aux princes de la maison d'Este, dans le palais et à Sant'-Agostino. On voyait encore ces peintures à l'époque du Vasari. Puis voilà Giotto à Milan, en 1335, un an avant sa mort. Dans toutes les villes où il passait, les anciens peintres étudiaient ses œuvres; la jeunesse adoptait son école, et souvent même on appelait ses élèves de Florence, pour le continuer. Cependant l'influence du Giotto ne doit être comptée que comme l'un des signes de cette

Renaissance active qui fut encore favorisée par la découverte et l'appréciation des chefs-d'œuvre antiques. Et avant tout, il faut bien faire honneur de la Renaissance au génie indigène des populations. Chaque ville y a contribué pour sa part, suivant son inspiration et son tempérament.

En Lombardie, les principaux centres de l'art furent Mantoue, Ferrare, Parme, Modène, Crémone et Milan.

L'école ferraraise, dit Lanzi, naquit, pour ainsi dire, jumelle de celle de Venise. Nous passons ses premiers temps, et nous trouvons après Giotto, à la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe, Galasso Galassi, dont Vasari parle brièvement, et que Bottari note en 1334 ou 1390; vers la même époque, Antonio de Ferrare, surnommé il Vecchio, cité aussi par le Vasari, comme élève d'Agnolo Gaddi; un peu plus tard, Stefano de Ferrare, élève du Squarcione de Padoue, mentionné dans la vie du Mantegna; et enfin, un disciple de Galasso Galassi, Cosmè, ou Cosimo Tura, peintre de Borso d'Este.

A la fin du XVe siècle, Lorenzo Costa fut pour Ferrare, comme nous l'avons dit, à la suite de sa biographie, ce que les Bellini furent pour Venise. Nous avons aussi réfuté les prétentions de Bologne, de Florence et de Mantoue sur le Costa. Sans doute, ses études d'après les œuvres de Filippino Lippi et de Benozzo Gozzoli, à Florence, contribuèrent à développer sa science du dessin; sans doute, il profita également des progrès que Mantegna, Francia et les autres maîtres contemporains avaient décidé

chacun dans sa ville; sans doute, on remarque dans plusieurs de ses peintures une certaine analogie avec celles du Mantegna, et la préoccupation des grandes lignes à la manière des Florentins; mais le génie du Costa n'en est pas moins individuel, à ce point que nous le prendrions volontiers pour la personnification la plus saisissable de l'école de Ferrare dont il fut en même temps le plus illustre initiateur. Les deux ou trois grands peintres qui vinrent après lui, comme le Garofalo, les Dossi et le Carpi, ont peut-être un style plus coulant, une pratique plus facile, un talent plus perfectionné; mais, par cela même qu'ils avaient perfectionné leur talent au contact des maîtres étrangers, comme le Garofalo qui étudia sous Raphaël et qui fut l'ami du Giorgione, du Titien, de Jules Romain; par cela même, le style du Garofalo et des Dossi est moins autochtone, si l'on peut ainsi dire. Lorenzo Costa garde le caractère indigène, bien qu'il se soit approprié les principales ressources des autres Italiens de son temps. Il est plus sec et moins souple que le Francia. Il est moins sobre et plus capricieux que les Florentins. Il affectionne surtout les compositions symboliques, comme le Triomphe de la vie dans un char traîné par des éléphants, le Triomphe de la mort dans un char traîné par des buffles, qu'on voit à Bologne, dans l'église de San-Giacomo-Maggiore, à la chapelle des Bentivoglj; comme le Couronnement d'Isabelle d'Este, par l'Amour, à notre Musée du Louvre; comme la plupart des compositions citées par Vasari. Le Musée de Berlin possède

quelques tableaux curieux de Lorenzo Costa, entre autres une Présentation au Temple, datée de 1502, avec un grand nombre de figures, une Descente au tombeau, datée de 1504, tout à fait dans ce style allégorique dont nous parlons.

Ses principaux élèves furent, comme le dit Vasari, Ercole Grandi qui travailla beaucoup à Bologne et à Ferrare et fut souvent préféré à son maître; Lodovico Malini dont le véritable nom paraît être Mazzolini, suivant la signature de sa fameuse Dispute de Jésus avec les docteurs, qui porte la date 1524, et se trouve maintenant au Musée de Berlin. Les Dossi étudièrent aussi dans son école, et même le Garofalo, d'après quelques biographes; mais ce dernier, suivant Vasari, rencontra seulement Lorenzo à Mantoue et s'attacha à lui pendant deux ans.

Benvenuto Garofalo, dont la biographie précède, est assurément un des meilleurs maîtres de Ferrare; mais son style est d'abord un peu complexe, comme nous l'avons dit : plus tard seulement il se décide tout à fait pour l'école romaine. A son commencement, il étudie à Ferrare chez Domenico Lanero, le même, selon Lanzi, que Domenico Panetti, maître distingué, contemporain du Costa; puis il passe deux ans à Crémone, dans l'atelier du Boccaccino; quinze mois à Rome, vers l'an 1500, dans l'atelier du Baldini, peintre florentin; et après son séjour à Mantoue chez Lorenzo Costa, il revient dans sa patrie et travaille de concert avec les Dossi.

En 1505, il retourne à Rome et reçoit les leçons de Raphaël; mais bientôt il se fixe définitivement

à Ferrare, où il meurt âgé de soixante-dix-huit ans.

Les deux frères Dossi, ses collaborateurs, et principalement Dosso Dossi, qui avait séjourné à Rome, mais après Raphaël, et qui eut l'honneur d'être célébré dans les vers de l'Arioste, son compatriote et son contemporain, les deux Dossi eurent une grande réputation à Ferrare [1]. Le Dosso mourut en 1560, un an après le Garofolo. Alors l'école de Ferrare n'eut plus guère de représentants dignes d'attention: l'Ortolano, le Caligarino, les élèves du Garofalo ou des Dossi finirent le XVIe siècle; encore la plupart s'adonnèrent-ils à des styles étrangers, comme Girolamo de Carpi [2], qui, ayant toujours cherché l'imitation du Corrége, devait plutôt figurer dans l'école de Parme que dans celle de Ferrare. Après ces trois grands artistes, le Costa en première ligne, puis Garofalo et Dosso, il n'y a donc plus, à proprement parler, d'école ferraraise; elle est envahie par son entourage et se confond, ici avec l'école de Parme, plus tard avec l'école bolonaise.

L'école de Mantoue n'a guère laissé d'ouvrages appréciables jusqu'à l'époque d'Andrea Mantegna, qui en est le fondateur et le représentant. Elle tient donc par son origine à l'école de Padoue, de même qu'elle a beaucoup contribué aux origines des écoles de Parme et de Modène. Le Mantegna, en effet, s'était formé à l'école du Squarcione : celui-ci avait voyagé dans toute l'Italie et séjourné en Grèce, recueillant une foule d'ouvrages antiques, copiant

[1] Vasari, tome VI.

[2] Voir la biographie précédente.

ceux qu'il ne pouvait emporter. Son atelier présentait donc la collection la plus curieuse et la plus instructive. Les disciples y accoururent de toutes parts, et le Mantegna y acquit une science solide et un goût sévère, dont on reconnaît les résultats dans sa peinture. Il établit son atelier à Mantoue, qui devint ainsi, à son tour, un centre important, avec la protection des Gonzaga. Le Mantegna peut être compté parmi les peintres les plus éminents du xve siècle, et son influence fut considérable, non-seulement en Lombardie, mais dans le reste de l'Italie. Son dessin a de la grandeur et de l'élégance; on y trouve souvent des souvenirs de la statuaire grecque, comme dans le Parnasse de notre Musée. L'esprit de la Renaissance est bien saisissable dans ses œuvres; il a l'intelligence méditative du monde moderne, et l'on voit en même temps qu'il cherche à incarner sa pensée dans une forme attrayante, comme les anciens. Il a rendu de grands services à ses successeurs pour la science de la perspective et du raccourci.

Tous les Mantouans suivirent glorieusement ses traces, ses fils d'abord, et principalement Francesco, Carlo del Mantegna, Gianfrancesco Carotto et Francesco Monsignori, artistes habiles, dont les œuvres ont souvent été confondues avec celles du maître, quoiqu'elles n'en aient ni la précision ni la pureté.

Cependant l'école du Mantegna s'éteignait, après avoir dispersé au loin ses rayons, quand Jules Romain fut appelé par le duc Frédéric. Il ouvrit une époque nouvelle qui fut brillante pour Mantoue. Nous avons montré, dans son commentaire, com-

ment tous les artistes se rangèrent alors autour de lui et pratiquèrent ses enseignements. Mantoue devint comme une seconde Rome. Il nous suffit de citer, parmi les auxiliaires et les continuateurs de Jules Romain, le Primatice, le Pagni, le Rinaldo, le Guisoni, le Bertani, et plusieurs Costa qui paraissent descendre de Lorenzo Costa, le Ferrarais. En outre, Mantoue s'enrichit des œuvres du Corrége, du Tintoret et des autres grands maîtres du XVIe siècle et du commencement du XVIIe.

Après l'école de Jules, vinrent donc les étrangers, comme Viani, ou le Vianino, de Crémone, élève des Campi; Domenico Feti, de l'école romaine; Giovanni Canti, de Parme, etc. Mantoue donna naissance à quelques autres qu'on ne saurait compter dans son école, comme le Venusti, le Manfredi et le Fachetto. Il s'y établit ensuite une académie qui acheva la décadence, et l'école disparut.

L'école de Parme se personnifie dans un homme; mais celui-ci est un des principaux types de la peinture italienne. On sait que nous ne sommes pas partisans de ce mesurage absurde et impossible des grands hommes entre eux, et nous croyons en avoir fait justice dans le commentaire sur le Rosso. Les hommes supérieurs nous paraissent des quantités incommensurables, justement parce que leur valeur est de nature différente. Si l'on ne peut établir un rapport précis entre un peintre et un musicien, par exemple, entre Raphaël et Mozart, comment mesurer les proportions du talent entre deux peintres, dont l'excellence consiste dans des qualités person-

nelles, originales, et par conséquent diverses? Cependant l'histoire et le sentiment persévérant des artistes ont toujours élevé au-dessus de la foule, si brillante qu'elle soit, certains hommes dont le génie eut le privilége de représenter distinctement certaines perfections. Le Corrége est un de ces hommes; c'est, avec Michel-Ange, Raphaël, le Vinci et Titien, une des individualités les plus caractérisées de l'école italienne, comme le Poussin, Rembrandt et Rubens, Velasquez et Murillo dans les autres écoles.

Avant le Corrége, il y avait eu, comme partout, des artistes à Parme et dans ses dépendances. Au commencement du XIIIe siècle, on y peignait déjà des sujets d'histoire, suivant le père Affo. En 1260, on orna le presbytère de peintures fort remarquables pour le temps. Le XIVe et le XVe siècle fournirent plusieurs peintres, disciples, en général, des écoles voisines, du Francia, du Mantegna ou des Bellini. A la fin du XVe siècle, une famille bien célèbre depuis et bien nombreuse, la famille des Mazzuoli, jouissait à Parme d'une grande considération. Les Mazzuoli étaient trois frères : Michele, Pierilario et Filippo, surnommé dell' Erbetta. Cependant, le jeune Antonio Allegri, de Correggio, fut choisi pour exécuter les peintures de San-Giovanni et de San-Paolo. Après la coupole de San-Giovanni, terminée en 1524, une nouvelle école fut fondée.

Nous n'avons point à examiner ici le style du Corrége et de ses continuateurs [1]; style admirable par la grâce et l'expression des figures, la science

[1] Voyez le commentaire sur le Corrége.

des raccourcis, la transparence des demi-teintes, la richesse des tons et un empâtement particulier. A la fin du XVIe siècle, l'éducation d'un artiste n'était pas complète s'il n'avait pas copié quelque peinture du Corrége; et l'on sait que l'école des Carrache dut, en partie, l'habileté de sa pratique à l'étude des œuvres de ce grand homme. Nous renvoyons, du reste, à nos précédents commentaires et aux solides dissertations de Lanzi.

Le Corrége mourut bien jeune, hélas! quoique son nom soit immortel; mais son école l'a reflété pendant longues années. Il faut compter à sa suite son fils, Pomponio Allegri, Cappelli, Giarola, Bernieri, Torelli, Rondani, Anselmi, Gandini, Lelio Orsi, le Carpi dont nous avons déjà parlé, Bernardo Gatti, surnommé le Soiaro, dont nous parlerons à l'école de Crémone, et bien d'autres.

Les fils de Mazzuoli adoptèrent aussi son style, et Francesco, surnommé le Parmigianino, fut le plus célèbre de ses imitateurs : le Vasari en donne une excellente biographie. Francesco continua jusqu'à l'exagération la manière du Corrége, pleine de charme et de volupté, et son influence hâta bientôt l'oubli des grandes traditions.

Vers la fin du siècle, l'école de Parme n'offrant plus de maîtres renommés, on appela divers peintres des villes voisines, le Sammacchini, Ercole Procaccini, Cesare Aretusi, et enfin les Caracci. En 1580, Annibal était à Parme, copiant le Corrége et méditant son style. Agostino y travailla avec lui. Leur frère Luigi fut aussi employé à Plaisance : si bien

que les Bolonais s'assimilèrent en partie les ressources pratiques de cette grande école, et la supplantèrent tout à fait.

Alors Parme fut envahie par l'école éclectique des Bolonais. Les jeunes artistes, natifs de Parme, comme Lanfranco et le Badalocchi, suivirent les Carracci. On vit encore à Parme le Bertoja, Giambatista Tinti, élève du Sammacchini, Lionello Spada, Trotti, Schedone, et même Ribera, qui y laissèrent de nombreux ouvrages. Après eux, on ne trouve plus que des noms insignifiants.

Ainsi finit la glorieuse école de Parme, par la conquête des Bolonais, et plus tard, au XVIIIe siècle, par la fondation d'une académie. Ce fut la destinée commune de presque toutes les écoles d'Italie, et le signe de la décadence. L'école bolonaise ayant substitué l'imitation à l'invention, une prétendue science à l'originalité, on devait aboutir partout aux académies, qui sont censées réduire la poésie en système, c'est-à-dire qui étouffent toute poésie individuelle. L'art avait été soutenu par l'inspiration et la réflexion ; il s'abattit quand on coupa l'une de ses ailes.

L'école de Modène commence au milieu du XIVe siècle, par Tommaso de Mutina, Barnaba et Serafino de' Serafini, ces deux derniers imitateurs du Giotto. Au XVe siècle, Lanzi cite, d'après Tiraboschi, les peintres suivants : Bartolommeo Bonasia, Raffaello Calori, Francesco Magnagnolo, Cecchino Setti, Nicoletto, un des plus anciens graveurs sur cuivre, Giovanni Munari, le père et le premier

maître du célèbre Pellegrino, Francesco Bianchi Ferrari, dont le Musée du Louvre possède un tableau, et que plusieurs auteurs considèrent comme le maître du Corrége; enfin quelques autres artistes des villes voisines, comme Bernardino Orsi, de Reggio.

Modène avait, en outre, une foule de bons modeleurs, Guido Mazzoni ou le Paganini, qui suivit Charles VIII en France, Giovanni Abati, père du fameux Niccolò que nous retrouverons tout à l'heure, et Antonio Begarelli, dont Michel-Ange lui-même a fait l'éloge. Le Begarelli tenait, en même temps, une école de dessin où se formèrent la plupart de ses jeunes compatriotes.

Cependant Modène, qui a fourni tant de bons artistes aux écoles d'Italie, ne paraît pas avoir eu un style tout à fait particulier. On ne trouve pas un génie original qui la représente, tel que le Corrége à Parme, ou le Mantegna à Mantoue. Au XVIe siècle, au siècle d'or, comme dit Lanzi, Modène puise ses inspirations à deux sources fécondes mais étrangères, à l'école du Corrége et surtout à l'école de Raphaël. Le fils du Munari, Pellegrino était déjà, il est vrai, un peintre habile quand il vint à Rome; mais il doit son illustration à l'amitié de Raphaël et à sa collaboration aux loges du Vatican. Par le Pellegrino et Giulio Taraschi, son disciple, le style romain s'établit donc à Modène. Gaspardo Pagani et Girolamo da Vignola, Alberto Fontana et Niccolò dell' Abbate, en furent d'habiles sectateurs. Ces deux derniers ont beaucoup d'analogie dans leurs pro-

ductions : peut-être avaient-ils commencé leurs études chez le Begarelli. Toujours est-il certain que leur peinture est dans le goût raphaëlesque. On donne encore pour maître à Niccolò, tantôt le Corrége dont il étudia en effet les œuvres, tantôt le Primaticio qui l'appela en France. On sait qu'Agostino Carracci trouvait Niccolò le plus complet des peintres et qu'Algarotti le comptait *parmi les premiers de ceux qui ont brillé dans le monde.*

Plusieurs peintres de la famille de Niccolò continuèrent son style à Modène, Pietro Paolo, son frère, Ercole son petit-fils, et un autre Pietro Paolo, fils d'Ercole. Son fils, Giulio Cammillo, passa en France avec lui.

Un autre groupe de Modenais suivait la direction du Corrége, dont les ducs d'Este avaient rassemblé dans leur galerie les principaux ouvrages : par exemple, Schedone vint travailler à Modène en concurrence d'Ercole dell' Abbate; et Lelio Orsi de Novellara forma plusieurs élèves, entre autres Jacobo Borbone et Raffaello Motta, de Reggio.

Au commencement du XVIIe siècle, les traditions du Pellegrino et de l'école romaine, comme les traditions du Corrége, s'obscurcirent peu à peu. Ici encore, les Bolonais apparaissent; et avec eux la décadence. Favorisés par les princes de la maison d'Este, il dominèrent à Modène par leurs enseignements et leurs disciples. Il est inutile de mentionner la foule insignifiante des élèves des Carracci, du Guide ou de l'Albane, et plus tard du Cignani et d'autres peintres étrangers.

Crémone eut aussi son Lorenzo Costa, son Mantegna, son précurseur du siècle d'or, dans la personne de Boccaccio Boccaccino; avant lui, nous citerons pour mémoire Simone, en 1335, Luca Sclavo, en 1430, et Gaspare Bonino qui travaillait en 1460 pour Francesco Sforza.

Le Boccaccino fut le principal peintre de la cathédrale dont on avait commencé la décoration un peu avant lui. Quand il fut appelé avec Altobello Melone, Bonifazio Bembo et Cristoforo Moretti avaient déjà exécuté divers sujets de religion. Le Vasari n'est pas très-impartial à l'égard du vieux Boccaccino, dont il raconte, dans la notice spéciale qu'il lui a consacrée [1], une anecdote peu honorable réfutée par beaucoup d'auteurs. Boccaccino eut encore pour contemporains Galeazzo Campo et Tommaso Aleni, Giovambattista Zuppelli et Gian Francesco Bembo, frère et élève du Bonifazio.

Après cette époque préparatoire, le XVIe siècle s'ouvre par trois artistes recommandables à divers titres : en 1522, Cammillo Boccaccino, fils de Boccaccio, le Soiaro, élève du Corrége, Giulio Campo, fils de Galeazzo Campo, travaillaient à Crémone. Ils continuèrent, et bien d'autres avec eux, à orner la cathédrale, San-Sigismondo, et tous les édifices publics. Le Lomazzo et Lanzi font un éloge extraordinaire de Cammillo. Quant à Bernardo Gatti, surnommé le Soiaro, c'est un des bons élèves du Corrége. Il paraît qu'il était né à Crémone où il a produit de beaux ouvrages dès sa jeunesse. Il fut

[1] Voir Vasari, tome VI.

continué par son neveu Gervasio Gatti, par le Spranger et les Anguisciola qui passèrent de son atelier chez les Campi.

Cette famille des Campi était composée des trois frères Giulio, Antonio et Vincenzio, et de Bernardino, leur parent. Giulio, dit Lanzi, peut être considéré comme le Louis Carrache de son école. Il avait étudié sous Jules Romain à Mantoue; plus tard, il alla à Rome copier l'antique et Raphaël. Il mit aussi à contribution le Titien et le Corrége, si bien que son style est un mélange de tous les styles. C'est une tentative analogue à celle des Carraches à Bologne; mais elle n'eut ni le même succès ni la même durée. Cependant les Campi exercèrent une grande influence par leurs préceptes et leurs ouvrages, non-seulement à Crémone, mais dans les villes environnantes. Les quatre Campi ont beaucoup de ressemblance entre eux, quoique Giulio et Bernardino soient supérieurs aux deux autres. Lanzi a fait avec soin et prédilection l'histoire de cette époque à Crémone.

Les élèves des Campi les imitèrent servilement. La liste en est longue, mais peu intéressante. Bernardino seul forma quelques artistes dignes d'attention, Sofonisba Anguisciola et ses sœurs, et Giovanbattista Trotti, surnommé Malosso par Augustin Carrache. Vasari fait sortir Sofonisba de l'atelier de Giulio. On peut voir dans la biographie précédente l'estime qu'il professe pour la noble Sofonisba. C'est d'elle que Van Dyck, qui la connut lorsqu'elle fut devenue vieille et aveugle, disait : « J'ai plus appris

« de cette vieille femme aveugle, que de tous ceux « qui y voient clair. » Sofonisba a surtout peint d'excellents portraits.

Trotti fut le disciple affectionné de Bernardino. Il imita, plus tard, le Soiaro, et forma à son tour une nombreuse école, qui, au commencement du XVIIe siècle, se confondit avec les imitateurs des Bolonais; car le style des Carraches s'était aussi naturalisé à Crémone. Carlo Picenardi, le Natali, le Miradoro, tenaient, de près ou de loin, à leur manière. Tout est donc fini pour Crémone, puisqu'elle n'est plus qu'une dépendance de Bologne.

Nous voici à l'école milanaise, la plus nombreuse et la plus influente, si l'on excepte Parme à l'époque du Corrége. A son origine, après Giotto, et dans tout son cours, même sous le règne du Vinci, l'école milanaise a sans doute quelque affinité avec l'école florentine; mais elle y ajoute des qualités propres qui ne se rencontrent nulle part dans la même combinaison. Le dessin est grandiose et élégant, mais moins fier toutefois que celui de Florence. Il est tempéré par une certaine douceur particulière aux Lombards. Le modelé intérieur est plus fin et plus patient. La lumière a des dégradations plus insensibles. Le principe général de la ligne est à peu près le même, mais il se modifie par la suite de l'exécution. Les Milanais ont moins de parti pris et de grande audace que les Florentins. Ces réflexions, qui s'appliquent à Léonard de Vinci comme à ses prédécesseurs, déterminent, quoique bien imparfaitement, le caractère original de l'école milanaise.

Giotto étant mort, il fut continué à Milan par le Stefano, son élève, et par Giovanni de Milan, élève de Taddeo Gaddi. A côté d'eux travaillaient, à la fin du XIVe siècle, Laodicia de Pavie, Andrino d' Edesia et Michele de Roncho. Le Morazzone, que Vasari appelle Mazzoni ou Morzoni, et Michelino, sont du XVe siècle, ainsi que Vincenzio Foppa, de Brescia, que l'on considère comme un des principaux fondateurs de l'école.

A la fin du siècle, de 1476 à 1499, Bramante apparaît à Milan sous le règne de Francesco Sforza. Ce fut une belle époque pour l'architecture et la peinture. Comme peintre, le Bramante ressemble assez au Mantegna, ainsi que le prouvent son Martyre de saint Sébastien et quelques autres tableaux conservés à Milan ou en Lombardie. Il a beaucoup contribué à la science de la perspective linéaire et poussa ses contemporains au perfectionnement dans toutes les directions, même pendant cette première phase de sa vie, moins brillante que la seconde. Il est le maître du Bramantino, quoique Vasari et l'Orlandi prétendent l'inverse. Ce Bramantino, dont le nom véritable était Bartolommeo Suardi, est fort vanté par tous les auteurs et par notre Vasari qui cite avec admiration le Christ mort, peint en raccourci, au-dessus de la porte de l'église de San-Sepolcro, et les portraits du Vatican qui furent remplacés par des peintures de Raphaël.

Parallèlement à cette branche importante de l'école milanaise, le style de Foppa avait produit des continuateurs, comme Ambrogio Borgognone,

le Montorfano, Stefano Scotto et autres qui aboutissent finalement, un peu plus tard, à Gaudenzio Ferrari. Le Lanzi les appelle antico-modernes. Le Borgognone, en effet, n'a pas la vigueur et l'aisance qui se manifestent déjà à la fin du xve siècle. Il y a cependant de lui quelques peintures estimables à l'église Sant'-Ambrogio de Milan, et deux beaux tableaux au Musée de Berlin.

Ainsi était à peu près partagée l'école de Milan au temps de Léonard de Vinci : l'influence de Bramante, et l'influence posthume de Vincenzio Foppa. Il paraît démontré aujourd'hui que Léonard vint à Milan dès 1482 et non point seulement en 1494, comme le dit Vasari. Il y demeura jusqu'en 1499. On sait quel fut le génie de cet homme extraordinaire qui se montra supérieur dans tous les arts et dans toutes les sciences. Il est même prouvé, par des recherches toutes récentes, qu'il connaissait l'emploi de la vapeur dans la mécanique, puisque ses précieux manuscrits contiennent le dessin et l'explication d'un canon à vapeur, dont il attribuait la première invention à Archimède.

Tous les éléments de l'art, encore épars chez les maîtres du xve siècle, Léonard les résume dans la perfection de son talent [1] : c'est le fruit à sa pleine maturité. Grâce aux conseils et aux exemples d'un pareil génie, son école devint promptement une des plus savantes de l'Italie. La solidité de ses principes assura une longue et paisible existence à ses disciples et imitateurs. Parmi eux se distinguent Andrea

[1] Voyez le commentaire sur Léonard.

Salaï, le bien-aimé de Léonard; Cesare de Sesto, qui fut aussi lié avec Raphaël; Bernazzano, le paysagiste, ami de Cesare; les deux nobles Milanais, Beltraffio et Francesco Melzi; enfin Marco Uggione, qui a laissé une magnifique copie du Cénacle.

Mais le plus habile de tous fut Bernardino Lovino, ou Luini; qu'il ait reçu les leçons directes du maître, ou qu'il se soit inspiré de ses œuvres, peu importe. Plusieurs des peintures de Luini ont été et sont encore attribuées à Léonard. Il s'était approprié le génie de Léonard, à la manière des vrais artistes, c'est-à-dire qu'il sut conserver, aux yeux des observateurs attentifs, une certaine originalité dans l'inspiration, tout en procédant de son maître pour le style et la pratique. Luini possède une finesse, une grâce, une délicatesse, une quiétude, un sentiment inépuisables. Chacune de ses figures est portée par la sollicitude de cet amour poétique jusqu'à l'expression la plus exquise. Quelquefois, dans ses derniers ouvrages, il se rapproche de Raphaël; ce qui a fait supposer qu'il avait été à Rome. Il laissa deux fils, Evangelista et Aurelio Luini, qui vécurent jusqu'à la fin du XVIe siècle.

Nous avons dit que l'école de Foppa avait persisté, malgré ces évolutions de l'art à Milan. Gaudenzio Ferrari paraît la représenter, au milieu de l'éclat des disciples de Léonard, c'est-à-dire pendant la première moitié du XVIe siècle; mais il ne faut pas croire cependant que le Gaudenzio n'eût pas profité des progrès extraordinaires de la peinture, ni oublier qu'il travailla plus tard dans l'école de Raphaël. Ce que nous connaissons de Gaudenzio nous le montre

comme un maître extrêmement habile, et quelques contemporains l'ont appelé le rival du Vinci. Son style est moins souple assurément, il a moins le sentiment de la vie et de la beauté. Son dessin est plus austère, et il conserve encore quelques traces de la vieille école; mais ce n'en est pas moins un peintre de premier ordre. Son école, divisée en deux branches, a produit de bons peintres jusqu'au commencement du XVIIe siècle. Le Lomazzo, auteur du traité de la peinture, publié en 1584, s'honore d'avoir été l'un de ses disciples. Il faut encore mentionner Andrea Solari, appelé, par Vasari, Andrea de Milan.

Avec le XVIIe siècle, et même avant, arrivent les étrangers; car les deux écoles du Vinci et de Gaudenzio n'avaient plus de représentants. Par surcroît, le cardinal Frédéric Borromée établit une académie; c'était la manière d'alors, quand l'art menaçait ruine, et ce fut le moyen décisif de la décadence; en 1609, la nombreuse et expéditive famille des Procaccini s'établit tout à fait à Milan, et le funeste système des Bolonais succéda encore ici à la grande école de Léonard. De l'atelier des Procaccini il ne sortit qu'un peintre notable, Daniel Crespi, que Lanzi appelle le dernier des Milanais, de même que Caton fut appelé le dernier des Romains.

NOTES.

(1) Voyez la vie du Mantegna, tome III.

(2) Voyez la vie de Lorenzo Costa, tome III.

(3) Camillo Boccaccino, élève de son père Boccaccio Boccaccino, travaillait en 1527. Il mourut en 1546. Voir Zaist.

(4) Voyez la vie du Francia, tome III.

(5) Domenico Lanero florissait à Ferrare en 1500.

(6) Altobello Melone, de Crémone, florissait du temps de Boccaccio Boccaccino.

(7) Voyez la vie du Dosso, tome VI.

(8) Voyez la vie du Corrége, tome IV.

(9) Ces peintures ont été gravées à l'eau forte par Gio. Battista Vanni, de Florence.

(10) Les peintures de l'église de San-Sepolcro ont été gravées sur cuivre par Francesco Bricci, élève de Louis Carrache.

(11) Peut-être Biagio Pupini, dit Maestro Biagio dalle Lamme, élève du Francia.

(12) C'est-à-dire San-Martino-Maggiore.

(13) Vasari commet ici deux erreurs de mémoire. Le tableau du cav. Bojardo était, non de la main du Corrége, mais de celle du Parmesan, et représentait Cupidon fabriquant un arc. Le tableau de la Chartreuse de Pavie était l'ouvrage du Corrége, et non celui du Parmesan. Il a été gravé sur cuivre par Francesco Aquila.

(14) Niccolò Abati, ou dell' Abate, de Modène, naquit en 1509 ou 1512, et mourut en 1571. On voyait encore, en 1740, à Fontainebleau, trente-huit sujets peints par lui d'après les dessins du Primaticcio. Ces peintures ont été détruites; mais il en reste des estampes gravées par Van-Thulden, élève de Rubens.

(15) Le Modanino, autrement dit le chevalier Guido Mazzoni, nommé aussi le Paganini, se fit connaître dès l'an 1484, par une Sainte Famille, dont toutes les figures sont d'une vivacité et d'une expression étonnantes. Ce grand modeleur servit Charles VIII à Naples et en France, où il demeura vingt ans. Il se retira ensuite comblé d'honneurs dans sa patrie où il finit ses jours en 1518.

(16) Cristofano Caselli, dit Cristofano de Parme ou le Temperello, a été très-préconisé par le Grappaldo dans le livre *De partibus ædium*. Il florissait en 1499.

(17) Michelagnolo Anselmi, appelé souvent Michel-Ange de Lucques, et plus communément encore de Sienne, naquit en 1491, et mourut en 1554.

(18) Bernardo Gatti, dit le Soiaro, de Crémone, ou suivant quelques auteurs, de Vercelli ou de Pavie, travaillait dès l'an 1522. Il mourut en 1575.

(19) La vie de ce Bonifazio a été écrite par le Ridolfi. Il fut élève de Palma l'ancien, mais imita beaucoup le Titien.

(20) Voyez la vie du Pordenone, tome VI.

(21) Vasari se trompe. Il n'a parlé de ce Geremia ni dans la biographie de Filarete, ni ailleurs.

(22) Pedoni vivait vers l'an 1580.

(23) Alessandro Bonvicini, dit le Moretto, de Brescia, naquit, suivant l'Orlandi, en 1514; mais c'est une erreur, car Alessandro peignait dès l'an 1516. Il vivait encore en 1547.

(24) Lattanzio Gambaro, ou Gambara, mourut à l'âge de 32 ans, en 1573 ou 1574.

(25) Giangirolamo Savoldo florissait en 1540. Il appartenait à une famille noble de Brescia. Paolo Pino l'a célébré parmi les meilleurs peintres de son temps. Il fixa son séjour à Venise où il devint l'un des émules du Titien en s'exerçant à copier ses ouvrages, non pas ses grandes machines, mais ses compositions moins vastes, exécutées avec un soin exquis. Savoldo ornait gratuitement les églises. Il fit aussi quelques peintures pour des particuliers; elles sont rares dans les galeries, et on les regarde comme très-précieuses.

(26) Girolamo Muziano de Brescia ne laissa point de renommée dans sa patrie; mais, étant allé fort jeune à Rome, il y fut considéré de suite comme un des plus fermes soutiens du bon goût. Il avait puisé dans l'école vénitienne ses principes de dessin et de coloris, et il devint d'abord habile à peindre les vues champêtres, au point qu'il était surnommé à Rome le *jeune homme aux paysages*. Il avait une telle ardeur pour le travail, qu'il se rasa la tête pour s'ôter la possibilité de sortir de sa maison. Ce fut alors qu'il peignit la Résurrection de Lazare, qui lui valut l'estime et la protection du Buonarroti. On voit dans les églises et les palais de Rome ses tableaux souvent ornés de paysages à la manière du Titien.

(27) Francesco Ricchino, de Brescia, doit être compté parmi les bons imitateurs du Moretto, même pour le coloris. Il chercha soigneusement à profiter des peintures, ou au moins des gravures du Titien.

(28) Cristofano Rosa, de Brescia, mourut en 1576. Stefano, son frère, travaillait en 1572. Pietro Rosa, fils de Cristofano, fut l'un des disciples du Titien que celui-ci instruisit avec le plus d'affection, et ce fut aux leçons de ce grand maître que le jeune Rosa dut ce coloris vrai qui distingue ses tableaux.

(29) Ces marbres sont perdus aujourd'hui.

(30) Cristofano Solari, dit le Gobbo de Milan, auquel fut attribuée la Piété de Michel-Ange. Voyez la vie du Buonarroti. Andrea, frère de Cristofano, était un peintre de mérite.

(31) Silvio Cosino de Fiesole, fut sculpteur, musicien, poëte et maître d'armes. Vasari parle de lui dans la vie de Perino del Vaga, tome VI.

(32) Francesco Brambilari, appelé aussi Bramballa, est mentionné par Lomazzo.

(33) Voyez la vie de Lioni Lioni.

(34) Marco Uggione ou Uglone ou d'Oggione, appelé aussi d'Ogiono dans la Nécrologie, doit figurer parmi les meilleurs peintres milanais. Il ne s'occupa pas seulement de tableaux de chevalet, comme la plupart des élèves du Vinci, mais ce fut un habile fresquiste. Il copia le Cénacle de Léonard, et cette copie est telle qu'elle répare en quelque sorte la perte de l'original.

(35) Cesare de Sesto est regardé comme le meilleur élève des Vinci, et Lomazzo le propose souvent comme un modèle pour le dessin, pour les attitudes, et surtout pour l'art d'éclairer les tableaux.

(36) Gaudenzio Ferrari naquit à Valdugia au-dessus de Milan, en 1484, et mourut en 1550.

(37) Bernardino Lanini, et non del Lupino, comme l'appelle Vasari, travaillait en 1546. Il mourut en 1578 environ.

(38) Le Musée du Louvre possède des tableaux et des dessins de la plupart des maîtres nommés dans cette biographie.

RIDOLFO GHIRLANDAIO.

RIDOLFO, DAVID

ET

BENEDETTO GHIRLANDAI,

PEINTRES FLORENTINS.

Il paraît presque impossible qu'en suivant les traces d'un artiste éminent on n'arrive pas au même but que lui. Que de fois, cependant, ne voit-on pas les frères et les fils d'un homme de talent s'éloigner étrangement de la route que celui-ci a parcourue! Selon moi, ce résultat doit être attribué non à un vice d'organisation, mais à la pernicieuse influence des richesses, qui trop souvent éteignent toute activité, tout amour du travail. Je ne veux pas dire néanmoins que cette règle est sans exception.

David et Benedetto Ghirlandai, grâce à leurs dispositions naturelles, auraient pu marcher sur les pas de leur frère Domenico. Malheureusement, à peine cet illustre maître fut-il mort, que Benedetto dépensa en voyages la plus grande partie de son temps, et que David se tourna follement vers la mosaïque.

Domenico, auquel David portait une vive amitié,

qui du reste était bien payée de retour, laissa en mourant maints ouvrages importants. David et Benedetto en conduisirent plusieurs à fin, et entre autres celui qui orne aujourd'hui le maître-autel de Santa-Maria-Novella, du côté du chœur. Quelques élèves de Domenico terminèrent le gradin de ce tableau. Niccolaio y peignit avec soin un sujet tiré de la vie de saint Étienne. Francesco Granacci (1), Jacopo del Tedesco (2) et Benedetto y représentèrent un saint Antonin, archevêque de Florence, et une sainte Catherine de Sienne. Les mêmes artistes achevèrent en outre une sainte Lucie qui est à peu près au milieu de l'église, et quantité d'autres morceaux que possèdent divers particuliers.

Benedetto séjourna plusieurs années en France, et il y gagna de grosses sommes d'argent. Il revint à Florence muni de priviléges, et chargé de récompenses que le roi lui avait accordées en témoignage de son estime. Enfin, après avoir exercé non-seulement l'art de la peinture, mais encore le métier des armes, Benedetto mourut âgé de cinquante ans.

David dessina et travailla beaucoup, et pourtant ne surpassa guère Benedetto. Cela vint peut-être de ce que, distrait par les jouissances de la vie, il ne s'occupa pas continuellement de l'art, qui ne se laisse saisir que par celui qui le poursuit sans relâche, et qui, une fois saisi, s'échappe si on l'abandonne un seul moment.

On voit de la main de David, au bout de l'allée qui est en face de la porte du jardin du monastère degli Angeli de Florence, un saint Romuald et un

saint Benoît (3) au pied d'un Crucifix à fresque. Il fit encore d'autres ouvrages du même genre qui méritent d'être mentionnés. Mais si David ne cultiva pas l'art comme il l'aurait dû, il n'épargna aucun soin, en revanche, pour que Ridolfo, fils de son frère Domenico, s'y livrât entièrement. Il voulut que ce jeune homme, qui lui était confié, ne manquât de rien pour étudier la peinture à laquelle il se reprochait, trop tard hélas ! de n'avoir pas consacré le temps qu'il avait donné à la mosaïque.

David exécuta en mosaïque, pour le roi de France, sur un épais panneau de noyer, une Madone entourée de plusieurs anges (4). Comme il avait à sa disposition des fourneaux, des combustibles et des matières vitrifiables, à Montaione, village de Valdelsa, où il résidait, il fit une foule de vitraux et de mosaïques, et quelques vases qui furent donnés au magnifique Laurent de Médicis. On lui doit aussi trois têtes qui sont aujourd'hui dans la galerie du duc, et qui représentent saint Pierre, saint Laurent et Julien de Médicis.

Pendant ce temps, Ridolfo dessina le fameux carton de Michel-Ange, et parvint à se placer au premier rang parmi les jeunes gens qui étudiaient ce chef-d'œuvre. Son talent lui valut l'estime générale et l'amitié de Raphaël d'Urbin qui était alors à Florence, comme nous l'avons dit ailleurs.

Ridolfo apprit ensuite la peinture sous la direction de Fra Bartolommeo de San-Marco, et tels furent ses progrès que, Raphaël, en partant pour Rome où il était appelé par le pape Jules II, lui con-

fia le soin de terminer la draperie bleue d'une Madone qui lui avait été commandée par des gentilshommes siennois. Ridolfo acheva ce tableau avec beaucoup de soin et l'envoya à Sienne.

Raphaël ne fut pas longtemps à Rome sans chercher par toutes sortes de moyens à y attirer Ridolfo; mais celui-ci, qui n'avait jamais perdu de vue son clocher, ne put se résoudre à aller vivre loin de Florence.

Dans le monastère des religieuses de Ripoli, Ridolfo peignit à l'huile un Couronnement de la Vierge et une Madone entourée de plusieurs saints (5).

Dans l'église de San-Gallo, il figura Jésus portant la croix au milieu d'une troupe de soldats : les Maries et saint Jean pleurant amèrement accompagnent le Christ auquel sainte Véronique présente le suaire. Cette composition mit Ridolfo en haut crédit. Elle renferme une foule de têtes magnifiques exécutées d'après nature avec amour. Ridolfo y représenta son père et plusieurs de ses élèves et de ses amis, tels que le Poggino, le Scheggia et le Nunziata. Ce dernier était un véritable peintre d'enseignes, mais d'un autre côté il était extrêmement habile à composer les feux d'artifice que l'on a coutume de tirer chaque année, le jour de la Saint-Jean. Son humeur plaisante et enjouée le faisait rechercher par tout le monde. Une fois, un citoyen, après avoir critiqué certains peintres qui, disait-il, ne savaient traiter que des sujets lascifs, ayant demandé au Nunziata une Madone avancée en âge, et qui, par son aspect vénérable, ne fût capable d'éveiller aucune idée

voluptueuse, notre artiste imagina de lui peindre une Vierge dont le menton était couvert d'une longue barbe.

Un autre individu voulant orner d'un Crucifix une chambre qu'il habitait pendant l'été, et s'étant adressé au Nunziata sans savoir exprimer ce qu'il désirait autrement qu'en disant : « Je voudrais un « Crucifix d'été, » le Nunziata lui fit un Christ vêtu d'une légère culotte.

Mais revenons à Ridolfo. Afin de surpasser ses rivaux, il exécuta, avec toute l'application imaginable, une Nativité du Christ pour le monastère de Cestello. Ce tableau est d'un vigoureux coloris. On y voit le Christ nouveau-né adoré par la Vierge, par saint Joseph et par saint François et saint Jérôme agenouillés. Le paysage, où l'on trouve des rochers semblables à ceux près desquels saint François reçut les stigmates, est occupé par une cabane au-dessus de laquelle est un chœur d'anges (6).

Vers la même époque, Ridolfo envoya un tableau à Pistoia, et en commença deux autres destinés à être placés aux côtés de l'Annonciation que Mariotto Albertinelli avait laissée dans l'oratoire de la confrérie de San-Zanobi, près de la maison canonicale de Santa-Maria-del-Fiore. Ridolfo remplit sa tâche à la satisfaction de la confrérie. Saint Zanobi ressuscitant un enfant du faubourg degli Albizzi, de Florence, tel est le sujet de son premier tableau où l'on admire une foule de têtes peintes d'après nature, et quelques femmes dont le visage exprime une vive allégresse mêlée de stupeur. Le second ta-

bleau de Ridolfo représente le miracle qui eut lieu à Florence, le jour de la translation du corps de saint Zanobi, de l'église de San-Lorenzo à Santa-Maria-del-Fiore, quand un vieil orme desséché, planté à l'endroit où s'élève aujourd'hui une colonne de marbre surmontée d'une croix, ayant été touché en passant par le cercueil que portaient six évêques, se couvrit aussitôt miraculeusement de feuilles et de fleurs.

David Ghirlandaio fut témoin des succès qu'obtinrent ces ouvrages. Le bon vieillard remerciait Dieu de lui avoir permis de voir pour ainsi dire renaître en Ridolfo le talent de Domenico. Malgré ses soixante-quatorze ans, il s'apprêtait à aller à Rome pour assister au jubilé, lorsqu'il tomba malade et mourut l'an 1525. Il fut inhumé par son neveu Ridolfo, à Santa-Maria-Novella, auprès des autres Ghirlandai.

Pour un de ses frères nommé Don Bartolommeo, bon et digne religieux du monastère degli Angeli de Florence, Ridolfo peignit d'abord saint Benoît assis entre deux anges, puis le même saint donnant l'habit de son ordre à un jeune homme. Ces tableaux sont dans la galerie où se trouvent les faits notables de saint Benoît, exécutés en terre verte par Paolo Vecello. Mais le meilleur morceau que Ridolfo laissa en cet endroit est le portrait d'un nain qui se tenait habituellement à la porte du monastère.

Au-dessus du bénitier placé à l'entrée de l'église degli Angeli, Ridolfo fit à fresque une Madone avec

l'Enfant Jésus à son cou, et quelques petits anges d'une rare beauté. Dans le cloître qui précède le chapitre, au-dessus de la porte d'une petite chapelle, il représenta dans un hémicycle saint Romuald tenant l'image de l'église de l'ermitage des Camaldules (7). Enfin, peu de temps après, il peignit un magnifique cénacle au bout du réfectoire du même monastère, par l'ordre de l'abbé Don Andrea Doffi, qui voulut que son portrait fût mis dans un coin du tableau.

La petite église de la Misericordia, sur la place de San-Giovanni, doit à notre artiste un gradin orné de trois sujets tirés de la vie de la Vierge, et que l'on pourrait prendre pour des miniatures.

Au coin de la maison de Mattio Cini, près de la place de Santa-Maria-Novella, Ridolfo figura, dans un tabernacle, la Vierge, saint Mathieu apôtre, saint Dominique et deux petits enfants de Mattio Cini agenouillés. Cet ouvrage est éminemment gracieux.

Pour les religieuses de San-Girolamo, de l'ordre des récollets, Ridolfo conduisit à fin deux tableaux dont l'un renferme un saint Jérôme pénitent, et l'autre l'Annonciation. Au-dessus du saint Jérôme est un hémicycle qui contient la Nativité du Christ. L'hémicycle qui surmonte l'Annonciation est occupé par sainte Marie-Madeleine communiant.

Dans le palais qui appartient aujourd'hui au duc, Ridolfo décora la chapelle où les seigneurs entendaient la messe. Au milieu de la voûte, il représenta la sainte Trinité; dans les autres compartiments, des têtes d'apôtres et des enfants tenant les mys-

tères de la Passion; et aux quatre angles, les Évangélistes en pied. Sur la paroi du fond de la chapelle, il retraça l'Annonciation, et un paysage où la place de la Nunziata de Florence se déroule jusqu'à l'église de San-Marco.

Après avoir achevé ce travail, Ridolfo peignit, pour l'église paroissiale de Prato, la Vierge donnant sa ceinture à saint Thomas entouré des autres apôtres.

A Ognissanti, il fit une Vierge accompagné de saint Jean-Baptiste et de saint Romuald pour Monsignor de' Bonafè, directeur de l'hôpital de Santa-Maria-Nuova et évêque de Cortona. Ce prélat lui commanda encore différents ouvrages qu'il est inutile de mentionner ici.

Ridolfo exécuta ensuite pour Giovambattista della Palla, qui les envoya en France, les copies des trois tableaux du palais Médicis, dans lesquels Antonio del Pollaiuolo avait peint des sujets empruntés à l'histoire d'Hercule.

A peu de temps de là, Ridolfo ayant trouvé dans sa maison tous les outils de mosaïste dont s'étaient servis son oncle David et son père Domenico, fit quelques essais en mosaïque qui lui réussirent si bien qu'il représenta une Annonciation au-dessus de la porte de la Nunziata. Mais ce fut sa seule production en ce genre, car il était loin d'avoir la patience que réclame ce métier.

La petite église de la confrérie des Battilani possède un tableau de Ridolfo, où l'on voit la Vierge portée au ciel par des anges, et sur le premier plan, les apôtres environnant le tombeau. Par malheur

l'église ayant été remplie, pendant le siége de Florence, de fascines encore vertes, l'humidité amollit l'enduit de la peinture au point qu'il se détacha et tomba à terre. Ridolfo, forcé de recommencer son tableau, profita de cette occasion pour y introduire son portrait. Il exécuta aussi une Madone et deux saints dans un tabernacle de la paroisse de Giogoli, et quantité de figures dans un autre tabernacle qui est en face d'un moulin des ermites Camaldules.

Pourvu de travaux et de bons revenus, Ridolfo cessa de consacrer à la peinture toute l'application dont il était capable, et se mit à vivre en gentilhomme.

Avec l'aide de ses élèves, il conduisit à la fois presque toutes les décorations du palais Médicis; lorsque Léon X vint à Florence, ce fut lui qui exécuta les ornements de la salle du pape et de divers appartements. Quant à la chapelle, il la confia au pinceau du Pontormo, comme nous le dirons ailleurs (8).

Notre artiste fut aussi chargé de présider aux appareils des noces des ducs Julien et Laurent de Médicis. L'amitié que lui portaient ces deux seigneurs lui valut plusieurs offices et le titre de membre du *Collegio*.

Ridolfo ne dédaigna point de faire des drapeaux, des étendards et d'autres choses semblables. Je me souviens de lui avoir entendu dire qu'il avait renouvelé trois fois les bannières des puissances [1] qui, chaque année, avaient coutume de former et d'or-

[1] Pour l'explication de ce mot, voir tome III, p. 184.

ganiser des fêtes à Florence. En somme, il n'y avait sorte d'ouvrage que l'on n'acceptât dans l'atelier de Ridolfo; aussi était-ce le rendez-vous d'une foule de jeunes gens qui trouvaient à y apprendre ce qui leur plaisait le plus. Antonio del Ceraiolo entra à cette école après avoir quitté celle de Lorenzo di Credi. Cet artiste a laissé quantité de tableaux et de portraits. A San-Jacopo-tra'-Fossi, on voit de lui un saint François et une sainte Madeleine au pied d'un Crucifix, et derrière le maître-autel des Servites, un saint Michel copié d'après celui dont Domenico Ghirlandaio orna la porte du cimetière de Santa-Maria-Nuova.

Ridolfo eut encore pour disciple Mariano de Pescia, de la main duquel on trouve, dans la chapelle du palais de la Seigneurie, une Vierge accompagnée de l'Enfant Jésus, de sainte Élisabeth et de saint Jean. Mariano représenta en clair-obscur les actions de Samson, dans la maison des Ginori, située dans la rue qui porte le nom de cette famille. Mariano serait allé loin, s'il n'eût été frappé par une mort prématurée.

Toto del Nunziata, autre élève de Ridolfo, fit avec son maître, à San-Piero-Scheraggio, deux saints et la Vierge tenant son divin fils dans ses bras.

Mais le disciple chéri de Ridolfo fut un certain Michele, qui se distinguait par la bonté de son caractère non moins que par son talent à la fois vigoureux et facile. Michele avait déjà étudié sous Lorenzo di Credi, et travaillé avec Antonio del Ceraiolo. En peu de temps il s'assimila de telle sorte la manière

de Ridolfo, que celui-ci ne tarda pas à lui donner la moitié du prix des ouvrages qu'ils entreprenaient ensemble, tandis que dans le principe il ne lui en accordait que le tiers. Ridolfo aimait comme son propre fils Michele, qui, de son côté, le vénérait comme un père, et qui, pour cette raison, n'a jamais été désigné autrement que sous le nom de Michele di Ridolfo. Ainsi réunis par une profonde sympathie, Michele et Ridolfo exécutèrent en commun une multitude de travaux. Ils peignirent d'abord pour l'église de San-Felice, qui appartenait alors aux Camaldules, le Christ et la Vierge dans les airs, priant Dieu le Père pour le peuple qui occupe le bas du tableau, où l'on remarque des saints agenouillés.

A Santa-Felicità, ils décorèrent habilement, à fresque, deux chapelles; dans l'une de ces chapelles, ils représentèrent le Christ mort avec les Maries, et dans l'autre, l'Assomption avec quelques saints.

A Santo-Spirito, dans la chapelle des Segni, au-dessous de l'orgue, ils firent une Madone accompagnée de sainte Anne et de plusieurs saints.

Pour la confrérie des Neri, ils peignirent la Décollation de saint Jean-Baptiste, et pour l'église de San-Rocco, à Prato, la Vierge entre saint Roch et saint Sébastien.

La confrérie de San-Bastiano, à côté de San-Jacopo-sopr'-Arno, leur doit un tableau renfermant la Vierge, saint Sébastien et saint Jacques.

Enfin, ils exécutèrent un autre tableau pour San Martino-alla-Palma, et ils envoyèrent à Città-di Castello une sainte Anne qui fut placée à San

Fiordo dans la chapelle du signor Alessandro Vitelli.

Mais les tableaux, et surtout les portraits, qui sortirent de l'atelier de Ridolfo, sont trop nombreux pour que nous les passions tous en revue. Parmi les portraits, nous nous contenterons donc de mentionner celui du jeune Cosme de Médicis, dont la ressemblance est frappante. Ce précieux morceau est encore aujourd'hui dans la galerie de Son Excellence.

Ridolfo expédiait certains ouvrages, et principalement les décorations, avec une célérité extraordinaire. Lors de la venue de l'empereur Charles-Quint à Florence, il fit, en dix jours, un arc de triomphe au coin de la Cuculia. Il en éleva un autre, également en très-peu de temps, près de la porte al Prato, pour célébrer l'arrivée de l'illustrissime duchesse Leonora, comme nous le dirons dans la biographie de Battista Franco.

Dans un petit cloître de la Madonna di Vertigli, couvent de Camaldules situé non loin de Monte-Sansovino, Ridolfo, Battista Franco et Michele retracèrent en clair-obscur toute l'histoire de Joseph. Dans l'église, ils peignirent les tableaux du maître-autel, et une Visitation de la Vierge, qui ne le cède en beauté à aucune des fresques de Ridolfo. Mais on admire surtout la magnifique et vénérable figure de saint Romuald, qui est sur le maître-autel. Les trois associés laissèrent dans le même endroit d'autres peintures sur lesquelles nous jugeons à propos de ne pas nous arrêter.

Dans le palais du duc Cosme, Ridolfo orna de

grotesques le plafond de la chambre verte dont, en outre, il couvrit les parois de paysages qui plurent infiniment à Son Excellence.

La vieillesse de Ridolfo fut heureuse; il avait bien marié ses filles, et il voyait ses fils à la tête de bonnes maisons de commerce en France et à Ferrare. Il est vrai qu'il fut attaqué de la goutte, au point qu'il était forcé de rester chez lui ou de se faire porter sur un siége; mais il souffrit avec une rare patience cette infirmité.

L'âge n'avait point affaibli chez lui l'amour de l'art. Il voulait qu'on lui parlât de tout ce qui se faisait chaque jour, et parfois même, il allait voir les peintures et les monuments qu'il avait entendu le plus vanter.

Le duc s'étant absenté de Florence, Ridolfo se fit transporter sur sa chaise dans le palais. Il passa toute la journée à examiner cet édifice qu'il ne reconnaissait plus, tant on y avait opéré de changements. Aussi le soir, en partant, Ridolfo s'écria-t-il : « Maintenant je mourrai content, car je pourrai « apprendre dans l'autre monde à nos artistes que « j'ai vu un mort ressusciter, un monstre devenir « beau, et la décrépitude se métamorphoser en jeu- « nesse. »

Ridolfo vécut soixante-quinze ans. Il mourut en 1560, et fut inhumé à côté de ses ancêtres, dans l'église de Santa-Maria-Novella (9).

Lorsque Ridolfo cessa de travailler, son élève Michele, connu, comme nous l'avons déjà dit, sous le nom de Michele di Ridolfo, enrichit de fresques

plusieurs portes de la ville de Florence. A la porte San-Gallo, il fit la Vierge, saint Jean-Baptiste et saint Cosme; à la porte al Prato, le même sujet, et à la porte alla Croce, la Vierge, saint Jean-Baptiste et saint Ambroise. On lui doit en outre une infinité de tableaux exécutés avec une grande habileté.

Plusieurs fois j'ai employé Michele dans les travaux du palais, et toujours il s'est acquitté de sa tâche à la satisfaction générale. On ne saurait trop louer sa probité, son caractère, sa crainte de Dieu. Mais ce qui me plaît surtout chez lui, c'est qu'il a continuellement dans son atelier une foule de jeunes gens auxquels il enseigne son art avec un incroyable dévouement.

Ridolfo accepta aussi parmi ses disciples Carlo Portelli da Loro de Valdarno, de la main duquel on trouve un nombre incalculable de tableaux à Florence, à Santa-Felicità, chez les religieuses de Monticelli, et à Santa-Maria-Maggiore. De lui est encore le Martyre de saint Romule, évêque de Fiesole, qui orne la chapelle des Baldesi, à Cestello.

Domenico Ghirlandaio, que nous avons rencontré dans l'un des précédents volumes, n'était pas doué de la spontanéité que l'on s'est habitué à réclamer des hommes qui se consacrent à l'art. Une grande application, l'amour du travail, une observation soutenue, lui tenaient lieu de cette

qualité. Domenico témoigna que le désir ardent de réussir et la persévérance peuvent l'emporter à la longue sur des intelligences plus élevées, mais aussi plus inconstantes. Ainsi Sandro Boticelli et Filippino Lippi, supérieurs à Domenico par le feu et la vivacité de leurs conceptions, succombèrent après une courte et brillante carrière aux distractions auxquelles ils se laissèrent entraîner par une organisation plus impressionnable, et par conséquent moins ferme et plus imprévoyante. Domenico, au contraire, débuta sans bruit et presque timidement. Il peignit d'abord quelques tableaux visiblement roides et peu animés, où il cherchait à faire preuve d'une bonne exécution plutôt qu'à étonner par des traits éblouissants. Les heureuses espérances qu'inspirèrent ses efforts consciencieux allèrent en se justifiant de jour en jour. Appelé à prêter le secours de son talent aux plus vastes entreprises de son temps, il progressa incessamment, de sorte qu'on peut dire qu'à mesure qu'il avançait en âge, ses ouvrages augmentaient de valeur et de perfection. Domenico s'est évidemment attaché, dans ses premières compositions, à imiter, au moins pour le paysage et les autres accessoires, des modèles allemands, et surtout les tableaux de l'école de Van-Eyck, qui commençaient à n'être plus très-rares en Italie. Ces tableaux semblent, en général, avoir exercé une influence assez notable sur une foule de peintres florentins de la seconde moitié du xve siècle; mais nulle part cette influence n'est plus frappante que dans les produits du pinceau de Domenico. On y retrouve à un haut

degré un goût prononcé pour les choses individuelles, l'adoption des portraits des personnages contemporains, l'habitude d'égayer les fonds par des paysages où sont observées les lois de la perspective aérienne, de plus une entente remarquable du clair-obscur, et enfin la scrupuleuse représentation des accessoires si souvent employés par les anciens artistes flamands. A l'imitation des chefs-d'œuvre de l'art, fortifiée par une étude approfondie et variée de la nature, par une lutte vigoureuse et constante avec les objets de la réalité, Domenico Ghirlandaio fut donc redevable de cette immense habileté qu'il acquit peu à peu, et qui a fait dire à Vasari que dans la pratique de la peinture à fresque il avait été le premier des maîtres. Malheureusement la voie ouverte par Domenico ne fut suivie ni par son fils Ridolfo ni par ses frères David et Benedetto, dont on vient de lire la biographie. Benedetto séjourna plusieurs années en France; mais si tous les tableaux qu'il y exécuta ressemblent à celui que possède le musée du Louvre, on a droit de s'étonner qu'il soit revenu à Florence muni de priviléges et chargé de récompenses que le roi, raconte Vasari, lui aurait accordés en témoignage de son estime. David s'écarta encore davantage des traces de Domenico. Quant à Ridolfo, s'il se montra peu fidèle observateur des traditions paternelles, il laissa du moins quelques belles pages qui autorisent à croire qu'il aurait ajouté un nouvel éclat au nom de sa famille, si, selon l'expression de notre auteur, il n'eût cessé de consacrer à la peinture toute l'appli-

cation dont il était capable, pour se mettre à vivre en gentilhomme.

NOTES.

(1) Voyez la vie du Granacci.

(2) Jacopo del Tedesco fut élève de Domenico Ghirlandaio.

(3) Ces deux saints ont été badigeonnés et remplacés par une mauvaise peinture d'un maître moderne.

(4) La mosaïque de David, dont parle Vasari, appartenait, non au roi de France, mais au président de Ganai, qui l'acheta à Florence, où il avait accompagné Charles VIII, lorsque ce prince traversa l'Italie pour conquérir le royaume de Naples. Le président de Ganai porta à Paris la mosaïque de notre artiste. Cet ouvrage a cinq pieds de hauteur et trois et demi de largeur. Il représente deux anges en adoration devant la Vierge assise sur un trône et tenant l'Enfant Jésus à son cou. Au bas de cette mosaïque est une inscription en lettres d'or, ainsi conçue : Dominus Joannes de Ganai presidens Parisiensis, primus adduxit et de Italia Parisium hoc opus mosaicum. Au-dessus du tableau, on lit sur une plaque de marbre noir : OPVS MAGIST. DAVID. FLORENTINI, MCCCCLXXXV.

(5) Ce monastère a été démoli, et le tableau de Ridolfo a disparu.

(6) Ce tableau disparut lorsque le couvent de Cestello fut cédé aux religieuses carmélites, comme le rapporte le P. Richa, tom. I, p. 322.

(7) Ces fresques furent jetées à terre lorsque l'on restaura le monastère degli Angeli.

(8) Voyez la vie du Pontormo.

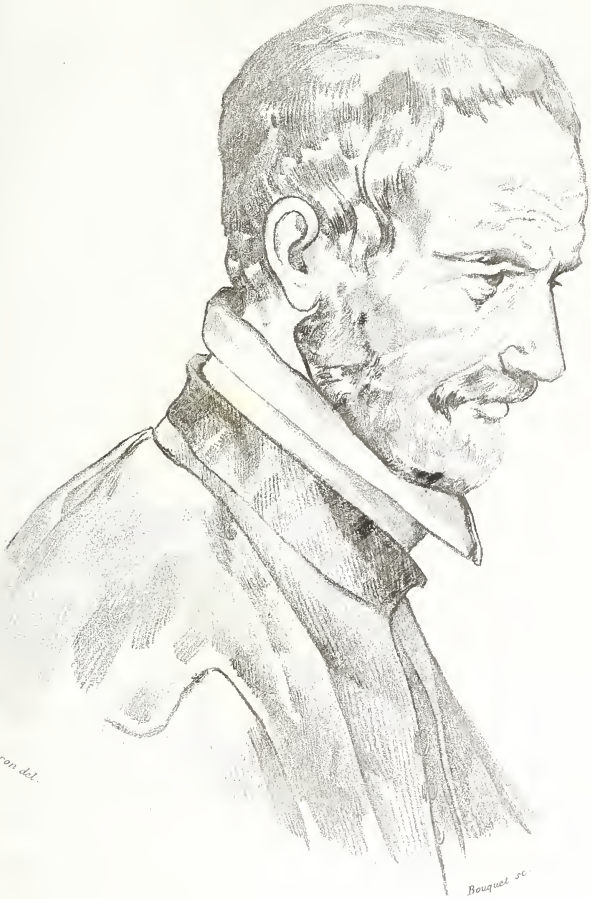
(9) Le musée du Louvre possède de Benedetto Ghirlandaio un tableau qui représente le Christ portant sa croix, et de Ridolfo un Couronnement de la Vierge. La date, 1504, mise au bas de ce tableau, indique que Ridolfo avait dix-neuf ans quand il exécuta cet ouvrage.

BATTISTA FRANCO,

PEINTRE VÉNITIEN.

Dès son enfance, Battista Franco de Venise étudia le dessin. A l'âge de vingt ans, le désir de se perfectionner dans cet art le poussa à se rendre à Rome. Après avoir travaillé quelques mois dans cette ville, et comparé entre elles les manières de divers maîtres, il résolut de ne s'appliquer qu'à imiter les ouvrages de Michel-Ange. Il se livra à cette étude avec une telle ardeur, qu'il ne laissa pas une esquisse du Buonarroti sans la copier : aussi fut-il bientôt l'un des premiers dessinateurs parmi les artistes qui fréquentaient la chapelle Sixtine. Le dessin, pendant un certain temps, fut même son unique occupation.

L'an 1536, Antonio da San-Gallo ayant été chargé de faire exécuter de somptueuses décorations en l'honneur de la venue de Charles-Quint à Rome (1), Raffaello da Montelupo, auquel avaient été confiées les dix statues du pont Sant'-Agnolo, pensa que Battista, qu'il connaissait pour un habile dessinateur, méritait bien d'avoir une part dans cette entreprise. Il en parla au San-Gallo, et avec tant de chaleur, que



BATTISTA FRANCO.

Battista eut à peindre quatre grands sujets à fresque et en clair-obscur sur la porte Capena, par laquelle l'empereur devait entrer. Battista, qui jusqu'alors n'avait jamais touché un pinceau, débuta par figurer sur cette porte Romulus, vêtu à l'antique, le front ceint d'une couronne, mettant une tiare sur les armoiries du pape Paul III, et un diadème impérial sur celles de Charles-Quint. A la droite de Romulus était Numa Pompilius, et à sa gauche Tullus Hostilius. Au-dessus de sa tête on lisait ces mots : QVIRINVS PATER. Les deux sujets qui ornaient les façades des tours de la porte représentaient le triomphe de Scipion l'Ancien, et celui de Scipion l'Africain. Les deux autres fresques qui couvraient la face principale de la porte montraient Annibal, assailli, sous les murs de Rome, par une effroyable tempête, et Flaccus accourant au secours de la ville. Ces premiers essais de peinture valurent à Battista de justes éloges. Il n'est pas douteux que, s'il eût commencé moins tard à peindre, il aurait surpassé bien des maîtres; mais son obstination à croire qu'il suffit de savoir dessiner pour être peintre, lui causa un tort énorme. Néanmoins ses fresques dont nous venons de parler furent supérieures à la plupart de celles de l'arc de San-Marco, qui étaient au nombre de huit et dont les meilleures étaient dues partie à Francesco Salviati, partie à Martin Hemskerk, et à quelques jeunes Allemands que leurs études avaient amenés à Rome. Ce Martin peignait en clair-obscur avec une rare habileté. Il représenta quelques batailles entre les Turcs et les chrétiens, qui ne sau-

raient être plus belles. Comme il fallait que ces toiles fussent terminées à temps, Martin et ses auxiliaires attaquèrent la besogne sans se donner une minute de repos jusqu'à son complet achèvement. Animés par la chaleur du travail, et par de nombreuses et copieuses libations d'excellent vin, ils produisirent des choses étonnantes. En voyant ces tableaux, le Salviati, le Calavrese et Battista avouèrent que, pour être peintre, il est nécessaire de se familiariser de bonne heure avec le pinceau : aussi Battista commença-t-il à s'occuper moins exclusivement du dessin.

Notre artiste et le Montelupo allèrent ensuite à Florence, où l'on faisait d'immenses préparatifs pour la réception de l'empereur. A leur arrivée, ils trouvèrent l'ouvrage fort avancé; néanmoins Battista fut chargé de couvrir de trophées et de figures le piédestal de la statue que Fra Giovan'-Agnolo Montorsoli avait élevée au carrefour des Carnesecchi (2). Battista, ayant été reconnu pour un jeune homme de talent, fut également employé lors de la venue de madame Marguerite d'Autriche, femme du duc Alexandre. Il travailla particulièrement aux décorations dont Giorgio Vasari enrichit le palais de Messer Octavien de Médicis, que madame Marguerite d'Autriche devait habiter.

Après ces fêtes, Battista se mit à dessiner les statues de Michel-Ange dans la sacristie neuve de San-Lorenzo, qui était le point de réunion de tous les sculpteurs et de tous les peintres de Florence. Cette étude lui profita beaucoup, mais il eut à re-

gretter de n'avoir jamais voulu dessiner ou peindre d'après nature; car, à force de copier des statues, il adopta une manière sèche et dure dont il ne put se débarrasser, comme le témoigne le tableau où il représenta Lucrèce violée par Tarquin.

Dans la sacristie de San-Lorenzo, Battista se lia si étroitement avec le sculpteur Bartolommeo Ammanati, que celui-ci l'invita à venir partager sa demeure avec le Genga d'Urbin. Les trois amis vécurent quelque temps ensemble et se prêtèrent de mutuels et utiles secours.

L'an 1536, le duc Alexandre étant mort, plusieurs peintres de sa maison continuèrent de travailler pour le duc de Cosme, son successeur. Giorgio Vasari, désolé d'avoir perdu le cardinal Hippolyte de Médicis, son premier protecteur, et le duc Alexandre, fut un de ceux qui s'éloignèrent de la cour. Avant de retourner à Arezzo, il fit entrer Battista au service du duc Cosme. Notre artiste peignit, pour la galerie de Son Excellence, un tableau où il introduisit les portraits de Clément VII, du cardinal Hippolyte et du duc Alexandre, qu'il copia d'après Fra Sebastiano, le Titien et le Pontormo. Cet ouvrage ne fut pas aussi parfait qu'on l'espérait, mais Battista exécuta ensuite, d'après le *Noli me tangere* de Michel-Ange, qui est dans la même galerie, un magnifique carton et un tableau dont le coloris n'est pas dépourvu de qualités.

A peu de temps de là, Battista représenta la bataille de Montemurlo où furent vaincus les bannis et les rebelles florentins. Cette composition fut très-

admirée, bien que l'on reconnût parmi les combattants et les prisonniers plusieurs figures pillées dans les dessins de Michel-Ange. Sur le premier plan du tableau, Battista plaça des chasseurs occupés à regarder l'oiseau de Jupiter enlevant au ciel Ganimède (3). Par cette allégorie dont il emprunta également une partie à un dessin du Buonarroti, il voulut montrer que le jeune duc était monté au ciel par la grâce de Dieu. Battista dessina ce sujet sur un carton avant de peindre le tableau qui est aujourd'hui dans le palais Pitti, que Son Excellence Illustrissime vient de faire complétement terminer.

Lors des noces du duc et de la signora Leonora de Toledo, Battista fut employé par Ridolfo Ghirlandaio à peindre, sur l'arc de triomphe de la porte al Prato, quelques sujets tirés de l'histoire du seigneur Jean de Médicis, père du duc Cosme. L'un de ces sujets montrait le seigneur Jean traversant le Pô et l'Adda en présence du cardinal Jules de Médicis, de Prospero Colonna et de divers seigneurs. D'un autre côté, Battista figura la ville de Milan et le camp de la ligue, et sur l'une des faces latérales de l'arc de triomphe, l'Occasion s'offrant au seigneur Jean et le dieu Mars lui tendant une épée. Sous la porte de l'arc, Battista peignit le seigneur Jean défendant avec une bravoure incroyable, comme un autre Horace, le pont Rozzo entre le Tésin et Biagrassa. Vis-à-vis de ce tableau était la Prise de Caravaggio par le seigneur Jean que l'on apercevait passant intrépidement au milieu du fer et du feu de l'armée ennemie. Entre les colonnes, à main droite, on

voyait le seigneur Jean, à la tête d'une seule compagnie de soldats, s'emparant de Garlassa; et entre les deux autres colonnes, à main gauche, l'Enlèvement du bastion de Milan. Sur le fronton, Battista représenta le seigneur Jean perçant de part en part, avec sa lance, sous les murs de Milan, un cavalier qui l'avait défié en combat singulier. Au-dessus du grand entablement était assis Charles-Quint, couronné de lauriers et tenant un sceptre. A ses pieds étaient couchés le fleuve Bétis et le Danube. Je m'abstiendrai de mentionner ici les innombrables statues qui accompagnaient ces peintures. Je n'ai à m'occuper maintenant que des ouvrages de Battista Franco; d'autres écrivains, du reste, ont publié une description détaillée des décorations de ces fêtes, sans compter que j'ai parlé ailleurs, suivant le besoin, des maîtres qui avaient exécuté les statues. Il serait donc superflu de revenir sur ce sujet, d'autant plus que ces sculptures ont été détruites.

Le meilleur morceau que Battista produisit, à l'occasion des noces de Leurs Excellences, fut celui des dix tableaux de la grande cour du palais Médicis où il peignit en clair-obscur Cosme entouré des insignes du pouvoir ducal; mais, malgré tous ses efforts, Battista fut surpassé par le Bronzino et par d'autres maîtres qui, sans être aussi bons dessinateurs que lui, étaient plus habiles coloristes et possédaient plus de verve et d'imagination. Un tableau, en effet, veut être exécuté et agencé avec facilité; trop de recherche lui donne un aspect plein de crudité et de sécheresse, le fait parfois pousser au noir, et enfin

lui ôte la grâce et le mouvement, précieuses et essentielles qualités qui, le plus souvent, se doivent à la nature, mais que l'on peut aussi acquérir par l'étude.

Battista, ayant été conduit par Ridolfo Ghirlandaio à la Madonna di Vertigli, couvent de Camaldules, peignit différents sujets dans le cloître, tandis que Ridolfo conduisait à fin le tableau et les ornements du maître-autel. Ridolfo et Battista laissèrent encore d'autres ouvrages dans ce saint monastère qui a été rendu très-célèbre par les miracles que la Vierge, mère de Dieu, y a opérés.

Battista revint à Rome précisément à l'époque où Michel-Ange découvrit son Jugement dernier. Passionné pour les productions de ce grand maître, il dessina en entier le chef-d'œuvre de la Sixtine. Ayant ensuite résolu de se fixer à Rome, il enrichit de beaux grotesques, qui furent très-admirés, une loge du palais que le cardinal Francesco Cornaro avait reconstruit et habitait près de San-Pietro (4).

Vers le même temps, c'est-à-dire l'an 1538, Francesco Salviati, après avoir fait une fresque dans l'oratoire de la Misericordia (5), était sur le point d'y peindre plusieurs autres sujets, lorsque la concurrence de Jacopo del Conte le força de renoncer à l'entreprise. Battista voulut profiter de cette circonstance pour lutter contre le Salviati, et se montrer le meilleur maître de Rome. Grâce à ses amis, les fresques de la Misericordia lui furent allouées par Monsignor della Casa, lequel avait vu un de ses dessins. Battista se mit aussitôt à l'œuvre et représenta saint Jean-Baptiste arrêté et mené en prison par l'ordre

d'Hérode. Ce morceau, exécuté avec une application extraordinaire, fut néanmoins jugé très-inférieur à celui du Salviati. Loin d'approcher de la grâce et de la beauté du coloris de ce maître, la fresque de Battista, fruit d'un travail pénible, péchait par une dureté et une maigreur extrêmes. Ici nous signalerons la grave erreur que commettent les artistes qui croient qu'il suffit, pour arriver à la perfection, de savoir bien rendre un torse, un bras, une jambe, ou tout autre membre avec ses muscles. Ils ne songent pas qu'une partie n'est point un tout; qu'un tableau ne saurait être parfait, si les parties ne sont pas en harmonie avec l'ensemble; que chaque personnage doit concourir clairement à l'action ; que les têtes réclament de l'expression, de la grâce, de la vie; que les nus demandent à être mis en relief par de vigoureuses oppositions; que les paysages et les accessoires veulent être traités avec soin; et enfin que, si l'on emprunte quelque chose aux ouvrages des autres, on doit le faire avec tant de discrétion, qu'il soit difficile de le reconnaître. Mais, pour revenir à Battista, il s'aperçut malheureusement fort tard qu'il s'était trop exclusivement occupé de l'étude de la musculature et du dessin, et qu'il n'avait pas assez tenu compte des autres parties de l'art.

Après avoir achevé sa fresque de la Misericordia, qui lui valut peu d'éloges, il entra, par l'entremise de Bartolommeo Genga, au service du duc d'Urbin qui le chargea de décorer la voûte de la chapelle attenante au palais. A l'imitation du Jugement der-

nier de Michel-Ange, Battista représenta un ciel couvert de groupes de saints et d'anges, au milieu desquels est la Vierge couronnée par le Christ accompagné des patriarches, des prophètes, des sibylles, des apôtres, des martyrs, des confesseurs et des vierges, qui tous semblent se réjouir de la venue de la glorieuse mère de Dieu. Ce sujet offrait assurément à Battista une belle occasion de se distinguer; mais il suivit toujours les mêmes errements et retraça avec une déplorable monotonie les mêmes figures, les mêmes physionomies, les mêmes draperies, les mêmes membres. De plus, son coloris était totalement dépourvu de charme, et chaque partie de son travail dénotait de pénibles efforts: ce résultat, il est facile de le concevoir, étonna beaucoup le duc d'Urbin, le Genga et tous ceux qui s'attendaient à voir quelque chose qui répondît au beau dessin que Battista avait montré avant de se mettre à peindre; car, pour bien dessiner, il était vraiment sans égal.

Le duc imagina alors, pour utiliser son talent, de lui commander une foule de dessins destinés à être reproduits sur des vases en terre, fabriqués à Castel-Durante par d'excellents ouvriers qui, jusqu'à ce moment, s'étaient servi des estampes de Raphaël d'Urbin et de celles des premiers maîtres. Les vases que l'on exécuta avec les dessins de Battista réussirent parfaitement. Ils étaient si nombreux et si variés, qu'ils auraient suffi pour garnir une crédence royale. Les peintures dont ils étaient couverts n'auraient pas été meilleures, lors même qu'elles

auraient été faites à l'huile par les plus habiles artistes. Le duc Guidobaldo envoya à l'empereur Charles-Quint deux crédences parées de ces vases, et il en donna une autre au cardinal Farnèse, frère de la signora Vettoria, sa femme. La terre dont ces vases étaient formés ressemblait beaucoup à celle que l'on travaillait à Arezzo, du temps de Porsenna, roi de Toscane. Quant aux peintures dont ils étaient ornés, les Romains ne produisaient rien de pareil, comme on peut en juger par leurs vases qui sont décorés de figures indiquées par un trait et simplement échampies de noir, ou de rouge, ou de blanc (6). Ces vases ne sont jamais vernis et n'ont point cette variété de couleurs que l'on admire dans ceux de nos jours. Et si l'on prétendait qu'un long séjour sous la terre leur a fait perdre leurs couleurs, nous répondrions que les nôtres résistent à l'intempérie des saisons, et resteraient, pour ainsi dire, quatre mille ans sous terre sans que leurs peintures fussent altérées. On fabrique aujourd'hui de ces vases dans toute l'Italie; mais les terres les meilleures, les plus belles et les plus blanches, sont celles de Castel-Durante et de Faenza.

Maintenant revenons à Battista. Avec le secours de ses élèves, il peignit tous les arcs de triomphe construits à Urbin par le Genga, à l'occasion des noces du duc et de la duchesse Vettoria Farnèse. Comme le duc craignait que cette vaste entreprise ne fût point finie à temps, il appela, à l'aide de Battista et du Genga, Giorgio Vasari qui était alors occupé à enrichir de fresques une grande chapelle

pour les Olivetains de Rimini, et à peindre à l'huile le tableau de leur maître-autel. Vasari fut empêché par une indisposition de répondre aux désirs de Son Excellence. Il écrivit au duc pour s'excuser et lui assurer que Battista était capable de terminer sa tâche à l'époque fixée. Plus tard, Vasari étant allé présenter lui-même ses excuses au duc, Son Excellence lui montra la chapelle décorée par Battista en le priant de l'estimer. Giorgio loua beaucoup cet ouvrage, et, grâce à ses recommandations, notre artiste fut largement récompensé par le duc.

Pendant ce temps, Battista était non à Urbin, mais à Rome où il dessinait les statues, et, en un mot, tous les monuments antiques de cette ville pour en composer un grand et beau livre.

Sur ces entrefaites, Messer Giovann'-Andrea dall' Anguillara, poëte distingué (7), ayant formé une compagnie d'hommes de talent, fit disposer, dans la salle principale de Sant'-Apostolo, de riches décorations pour représenter des comédies de différents auteurs devant des gentilshommes, des seigneurs et de hauts personnages. On avait construit des gradins pour les spectateurs ordinaires, et des loges grillées pour les cardinaux et les prélats, afin qu'ils pussent voir sans être vus. La compagnie comptait, parmi ses membres, des peintres, des sculpteurs et des architectes, dont les uns eurent à jouer des rôles et les autres à remplir divers offices. Battista et l'Ammannato, qui tous deux étaient aussi sociétaires, furent chargés d'exécuter les décorations. L'énorme dépense que nécessitait la salle de Sant'-

Apostolo força bientôt Messer Giovann'-Andrea de transporter son théâtre dans le nouveau temple de San-Biagio de la strada Giulia. Battista y ayant rétabli les décors, on y représenta plusieurs comédies à l'immense satisfaction du peuple et des seigneurs romains. C'est de là que sortirent les acteurs connus sous le nom de Zanni.

L'an 1550, Battista fit avec Girolamo Siciolante da Sermoneta, sur la façade du palais du cardinal di Cesis, les armoiries du pape Jules III, soutenues par des figures qui furent très-admirées. Il peignit ensuite, sur la voûte d'une chapelle de la Minerva bâtie par un chanoine de San-Pietro, plusieurs sujets tirés de la vie du Christ et de la Vierge. Il n'avait jusqu'alors rien produit d'aussi bien. Sur l'une des parois latérales de la même chapelle il laissa une Nativité du Christ, et, sur l'autre paroi, une Résurrection de Notre-Seigneur. Au-dessus de ces deux fresques, il plaça des cadres semi-circulaires, renfermant des prophètes. Enfin, sur la façade à laquelle est adossé l'autel, il figura, avec une rare habileté, le Christ en croix, la Vierge, saint Jean, saint Dominique et d'autres saints. Battista peignit encore à Rome quelques toiles qu'il vendit assez mal. Alors, voyant qu'il gagnait peu et qu'il dépensait beaucoup, il espéra améliorer sa position en changeant de pays, et il retourna à Venise, sa patrie. Son beau talent de dessinateur le mit en haut crédit dans cette ville, et fut cause qu'on lui confia l'exécution d'un tableau à l'huile destiné à orner, dans l'église de San-Francesco-della-Vigna, la

chapelle de Monsignor Barbaro, patriarche d'Aquilée. Battista choisit pour sujet saint Jean baptisant le Christ dans le Jourdain. Le haut de ce tableau est occupé par Dieu le Père, et le bas, par deux enfants qui tiennent les vêtements du Christ. Au-dessus de cette composition est une toile couverte de petites figures d'anges, de démons et d'âmes du purgatoire, sur lesquelles on lit ces mots : « *In nomine Jesu omne genu flectatur.* » La réputation que cet ouvrage valut à Battista engagea les religieux récollets à lui commander, pour la chapelle des Foscari, dans l'église de San-Giobbe-in-Canareio ; une Vierge portant l'Enfant Jésus, et placée entre un saint Marc et une sainte. Des anges qui planent dans l'air sèment des fleurs sur ce groupe.

A San-Bartolommeo, Battista orna le tombeau de Christophe Fucher, marchand allemand, d'un tableau contenant l'Abondance, Mercure et la Renommée.

Pour Messer Antonio della Vecchia de Venise, il peignit un Christ grand comme nature, couronné d'épines et livré aux insultes des Pharisiens.

Sur ces entrefaites, le sculpteur Alessandro Vittoria (8) ayant enrichi de compartiments en stuc l'escalier construit d'après les dessins de Jacopo Sansovino dans le palais de San-Marco, Battista y traça une foule de petits grotesques et bon nombre de figures à fresque, qui obtinrent l'approbation des artistes. Il peignit ensuite le plafond du vestibule du même escalier.

A peu de temps de là, le sénat commanda, pour la

bibliothèque de San-Marco, trois tableaux à chacun des peintres vénitiens les plus éminents d'alors, et promit de décerner un collier d'or à celui qui l'emporterait sur ses rivaux. Battista, comme nous l'avons déjà dit (9), n'obtint pas le prix, mais déploya un véritable talent dans les trois sujets qu'il exécuta entre les fenêtres de cette célèbre bibliothèque.

Lorsqu'il eut achevé ce travail, le patriarche Grimani lui confia le soin de décorer, à San-Francesco-della-Vigna, la première chapelle que l'on rencontre en entrant à gauche dans l'église. Battista se mit aussitôt à l'œuvre, et commença par couvrir la voûte de magnifiques compartiments en stuc et de fresques auxquelles il consacra une application incroyable. Mais soit, ainsi que je l'ai entendu dire, qu'il eût travaillé sur des murailles encore trop fraîches, soit pour toute autre raison, il mourut avant d'avoir terminé sa chapelle. Elle fut conduite à fin par Federigo Zuccaro de Sant'-Agnolo-in-Vado, jeune homme d'un haut mérite, que l'on range à Rome parmi les meilleurs maîtres (10). Federigo peignit à fresque, sur les parois latérales de la chapelle, la Conversion de Marie-Madeleine, et la Résurrection de Lazare. On lui doit également la belle Adoration des Mages qui orne l'autel.

Battista mourut l'an 1561. On a gravé d'après lui de nombreux et admirables dessins, qui lui ont valu à bon droit une grande renommée.

Aujourd'hui vit encore, à Venise, un peintre contemporain et compatriote de Battista, nommé Jacopo

Tintoretto, lequel a cultivé avec passion tous les arts, et entre autres la musique. Jamais la peinture n'a eu un cerveau plus extravagant, plus capricieux, plus prompt, plus résolu et plus terrible que celui-là, comme le témoignent ses ouvrages fantastiques, où il s'est complétement écarté de la voie suivie par les autres artistes. Par la bizarrerie de ses inventions, par l'étrangeté de ses fantaisies, il semble avoir voulu montrer que la peinture n'est pas un art sérieux. Parfois il a donné pour finis des tableaux à peine ébauchés, où les coups de pinceau paraissent frappés au hasard plutôt qu'avec attention. Il n'y a sorte de peinture à fresque et à l'huile qu'il n'ait exécutée et à tout prix, de façon que la plupart des travaux entrepris à Venise lui sont échus. Dans sa jeunesse, il déploya une rare puissance dans une foule de belles productions; aussi n'est-il pas douteux qu'il serait l'un des plus grands maîtres qu'ait jamais possédés Venise, s'il eût connu les rares qualités dont l'avait doué la nature, et s'il eût voulu les fortifier par l'étude, ainsi que l'ont fait ceux qui ont imité ses illustres prédécesseurs. Néanmoins nous sommes bien loin de prétendre qu'il ne soit pas un brave et bon peintre, plein de feu, d'originalité et d'habileté.

Le sénat ayant ordonné à Jacopo Tintoretto, à Paolo de Vérone et à Orazio, fils du Tiziano, de faire chacun un tableau pour la salle du Conseil, le Tintoretto peignit Frédéric Barberousse couronné par le pape entouré d'une foule de cardinaux et de gentilshommes vénitiens, et accompagné de ses

musiciens. Cette composition ne le cède ni à celle de Paolo ni à celle d'Orazio. Le sujet de cette dernière est la bataille livrée, près du château de Sant'-Agnolo, aux Romains par les Allemands de Frédéric. On y admire, entre autres choses, un cheval en raccourci qui saute par-dessus un soldat : mais on assure qu'Orazio fut aidé dans cet ouvrage par son père. Paolo, duquel nous avons déjà parlé dans la vie de Michele San-Micheli, représenta Frédéric Barberousse baisant la main de l'anti-pape Octavien, au mépris du pape Alexandre III. Il fit en outre au-dessus d'une fenêtre quatre grandes figures d'une beauté extrordinaire, c'est-à-dire le Temps, l'Union, la Patience et la Foi. Il manquait encore un tableau pour compléter la décoration de la salle du Conseil ; grâce à ses démarches et à celles de ses amis, le Tintoretto fut chargé de l'exécuter. Stimulé par le désir d'égaler, sinon de vaincre et de surpasser ses rivaux, il produisit un ouvrage merveilleux, qui mérite d'être mis au nombre de ses meilleurs morceaux. Il choisit pour sujet l'Excommunication de Frédéric Barberousse par le pape Alexandre III. Rien n'est plus beau que le groupe de personnages nus qui se disputent les torches que le pape et les cardinaux ont jetées à terre, suivant l'usage que l'on observe dans les cérémonies d'excommunication. Les détails d'architecture et les portraits que le Tintoretto introduisit dans le tableau sont aussi d'une rare perfection.

Le haut crédit que lui valut ce chef-d'œuvre fut cause qu'on lui commanda les deux tableaux à

l'huile, longs de douze brasses, qui occupent toute la largeur de la grande chapelle de San-Rocco, et qui se trouvent au-dessous des fresques du Pordenone. L'un de ces tableaux représente une Salle d'hôpital pleine de malades soignés par saint Roch. On y remarque quelques nus très-bien entendus, et un cadavre en raccourci d'une extrême beauté. Saint Roch joue encore le principal rôle dans le second tableau qui fourmille de gracieuses figures et qui, pour tout dire en un mot, doit être rangé parmi les meilleures productions du Tintoretto. On ne peut également qu'accorder des éloges au Christ guérissant des malades, qu'il plaça au milieu de l'église.

A Santa-Maria-dell'-Orto, dont le plafond, comme nous l'avons noté ailleurs, fut décoré par Cristofano et Stefano de Brescia (11), le Tintoretto orna les parois latérales de la grande chapelle de deux toiles immenses peintes à l'huile. Celle qui est à droite représente Moïse descendant du mont Sinaï, et trouvant les Hébreux en adoration devant le veau d'or. L'autre toile renferme le Jugement universel. Les innombrables personnages de tout âge et de tout sexe qui sont entassés dans cette étrange composition ont vraiment quelque chose de terrible et d'effrayant. Le Tintoretto y introduisit la barque de Caron, mais de la manière la plus neuve, la plus originale. Cette capricieuse invention serait un prodige, si le dessin était correct et si les détails étaient traités avec le même soin que l'ensemble, qui exprime avec bonheur la confusion, le tumulte, l'épou-

vante, qui régneront au jour suprême. Au premier abord, ce tableau cause un profond étonnement; mais, lorsqu'on le considère avec attention, on est tenté de croire que le peintre a voulu se moquer du monde.

Sur les volets de l'orgue de la même église, le Tintoretto peignit à l'huile la Vierge gravissant les degrés du temple. Santa-Maria-dell'-Orto ne possède rien de plus fini, de mieux exécuté, de plus éclatant que ce morceau. Malheureusement, notre artiste ne consacra pas une égale application à la Conversion de saint Paul, qu'il figura sur les volets de l'orgue de Santa-Maria-Zebenigo.

A la Carità, il laissa une Déposition de Croix, et, dans la sacristie de San-Sebastiano, il fit, en concurrence de Paolo de Vérone, Moïse dans le désert, et d'autres sujets qui furent ensuite continués par le Vénitien Natalino (12) et par d'autres peintres.

A San-Giobbe, sur l'autel della Pietà, le Tintoretto peignit les trois Maries, saint François, saint Sébastien, saint Jean et un paysage; sur les volets de l'orgue de l'église des Servites, saint Augustin et saint Philippe, et, au-dessous de ces deux bienheureux, Caïn tuant son frère Abel.

A San-Felice, il représenta, sur la voûte de la tribune, les quatre Évangélistes, et, au-dessous de l'autel del Sagramento, l'Annonciation, le Christ priant dans le Jardin des Oliviers, et le dernier Repas du Sauveur avec les Apôtres.

A San-Francesco-della-Vigna, on trouve de lui, sur l'autel del Deposto-di-Croce, la Vierge évanouie,

accompagnée des Maries et quelques Prophètes.

La confrérie de San-Marco, près de San-Giovanni-e-Polo, lui doit quatre vastes tableaux, dans le premier desquels on aperçoit saint Marc apparaissant dans les airs, et délivrant un de ses fidèles des tortures que lui préparait un bourreau, dont tous les instruments de supplice sont brisés miraculeusement. Cette composition est remplie d'une foule de figures, de raccourcis, d'armures, d'ornements d'architecture, de portraits et d'accessoires qui lui donnent un grand prix. Saint Marc secourant au milieu d'une tempête un autre de ses fidèles, tel est le sujet du second tableau qui est inférieur au premier. Dans le troisième tableau, on voit monter au ciel l'âme de l'un des dévots de saint Marc, tandis que son cadavre est battu par un orage. Le quatrième tableau renferme un Possédé du démon que l'on exorcise, et une immense loggia en perspective, au fond de laquelle est un feu qui l'éclaire en produisant de nombreuses réverbérations. Outre ces tableaux, le Tintoretto fit, sur l'autel de la confrérie, un saint Marc digne d'éloges. Toutes ces peintures et beaucoup d'autres que nous passons sous silence, parce qu'il nous suffit d'avoir mentionné les meilleures, furent exécutées par Tintoretto avec tant de célérité, qu'elles étaient déjà terminées lorsque l'on croyait à peine qu'elles étaient commencées.

Malgré les plus folles boutades, le Tintoretto a toujours des travaux. Quand il a en vue quelque ouvrage que ses intances et la protection de ses amis ont été impuissants à lui obtenir, il le fait non à vil

prix, mais pour rien et contre la volonté des gens. Il y a peu de temps, la confrérie de San-Rocco, pour laquelle il venait d'achever la Passion du Christ, ayant résolu d'orner le plafond de son oratoire d'un magnifique tableau, appela Josef Salviati, Federigo Zuccaro, Paolo de Vérone et Jacopo Tintoretto à concourir pour cette entreprise, en promettant de l'allouer à celui dont le dessin serait jugé le plus beau. Tandis que Salviati, Zuccaro et Paolo travaillaient assidument à leur dessin, le Tintoretto prit une toile de la dimension du plafond et la peignit en secret avec sa vélocité accoutumée. Un matin, les membres de la confrérie, s'étant rassemblés pour voir les dessins et proclamer le vainqueur, trouvèrent le tableau du Tintoretto terminé et mis en place. Grande fut leur colère; ils s'écrièrent qu'ils avaient demandé un dessin et non un tableau; mais le Tintoretto leur répondit que telle était sa manière de dessiner; qu'il ne savait point faire autrement; que, pour ne tromper personne, les dessins et les modèles devaient être ainsi; et qu'enfin, s'ils ne voulaient point lui payer son travail, il le leur donnait. Bref, il se démena si bien, qu'en dépit de tout son tableau est encore dans le même endroit. Cette toile représente le Père Éternel entouré d'anges descendant du ciel pour embrasser saint Roch. Sur le premier plan sont figurées les principales confréries de Venise comme celles de la Carità, de San-Giovanni-Evangelista, de la Misericordia, de San-Marco et de San-Teodoro. Mais l'énumération de tous les ouvrages du Tintoretto nous entraîne-

rait trop loin. Nous ne dirons donc rien de plus sur ce vaillant et estimable artiste.

Vers le même temps était à Venise un peintre nommé Bazzacco (13), qui avait habité Rome pendant plusieurs années. Grâce à de hautes protections, Bazzacco fut chargé de décorer le plafond de la salle des Dix. Comme il reconnut qu'il ne pourrait se tirer seul de ce travail, il s'associa Paolo de Vérone et Battista Zelotti. Il avait à peindre à l'huile quatre tableaux de forme oblongue, quatre ovales, et un neuvième également de forme ovale, mais bien plus grand que tous les autres. Ce dernier échut en partage à Paolo de Vérone, lequel y figura Jupiter foudroyant les Vices. Bazzacco abandonna encore à Paolo trois tableaux oblongs. Il garda pour lui-même le quatrième et deux ovales, et céda les deux autres à Battista. Chacun de ces tableaux renferme deux personnages emblématiques de la puissance de Venise. La supériorité marquée de Paolo sur ses concurrents fut cause qu'on lui confia le soin de décorer le plafond de la salle voisine de celle des Dix. Il fit à l'huile, avec l'aide de Battista Zelotti, un saint Marc soutenu dans les airs par des anges. Au-dessous on voit Venise accompagnée de la Foi, de l'Espérance et de la Charité. Cette composition, malgré sa beauté, est loin d'égaler le Jupiter foudroyant les Vices. Paolo peignit ensuite seul une magnifique Assomption dans un immense ovale qui ornait un plafond de l'Umiltà.

Parmi les Vénitiens, Andrea Schiavone doit aussi être regardé comme un bon peintre; je dis bon,

parce qu'il a fait par hasard quelques bons ouvrages, et parce qu'il a toujours imité de son mieux les bons maîtres (14). La plupart de ses tableaux étant dispersés chez les gentilshommes, je ne parlerai que de ceux qui sont exposés dans des monuments publics. A San-Sebastiano de Venise, dans la chapelle des Pellegrini, il laissa un saint Jacques et deux Pèlerins. Dans l'église del Carmine, il peignit sur une voûte une Assomption, et, dans la chapelle della Presentazione, le Christ présenté au temple par sa mère. Il introduisit de nombreux portraits dans ce tableau, où l'on admire surtout une femme qui allaite un enfant, et qui est vêtue d'une draperie jaune, largement touchée. L'an 1540, Giorgio Vasari fit peindre à l'huile, par Schiavone, sur une toile immense, la Bataille qui, peu de temps auparavant, avait eu lieu entre l'armée de Charles-Quint et celle de Barberousse. Ce tableau, l'un des meilleurs que Schiavone ait jamais produits, est aujourd'hui à Florence, chez les héritiers du magnifique Octavien de Médicis, auquel Vasari l'avait envoyé.

Le nom de Battista Franco n'est pas populaire. Cependant, si, curieux d'évaluer au juste ce que vaut cet homme, on rassemble les témoignages contemporains sur le nombre et le mérite de ses œuvres, s'il arrive qu'on étudie attentivement l'abondante série des dessins qu'il a laissés ou des

gravures qui en ont été faites, on sera surpris de ce qu'un aussi beau génie ait tant produit pour rester aussi peu connu.

Jusque dans les compositions les moins importantes, jusque dans les fragments les plus mutilés de l'œuvre de Battista Franco, on trouve cet aspect large et grandiose, et ce caractère de sobriété et d'ampleur, qui suffit pour révéler les plus grands maîtres. Michel-Ange, dans sa mâle et savante délinéation, ne surpasse peut-être pas le Franco, auquel il est sans contredit inférieur, pour ce qui tient plus exclusivement à l'entente pittoresque des distributions générales et de la combinaison des groupes. Imposant et monumental autant que les maîtres les plus austères de Florence, le Vénitien Franco se laisse moins limiter par la stricte symétrie et la processionnelle ordonnance qui ne sont pas, il faut le reconnaître, sans introduire quelque pauvreté et quelque monotonie dans les conceptions les plus vastes et les mieux inspirées de l'école toscane.

On voit par ce peu de mots, par ce rapprochement et par cette distinction sommaire, comment nous sommes amenés à soutenir, ainsi qu'on le faisait dans son temps, le Franco à côté des Florentins les plus renommés.

Cependant, n'est-il pas hors de doute que le nom de cet habile homme ne figure que bien rarement sur la liste des sommités de l'art italien, et parmi ces noms que chacun sait, pour ainsi dire, malgré soi? C'est que le mérite de Battista est d'une constatation plus difficile aujourd'hui; l'évidence n'est pas

pour lui. Sa gloire ne s'appuie pas sur l'emphatique attention que les catalogues provoquent et fomentent. Ses tableaux sont excessivement rares dans les galeries, et ses dessins, si nombreux et si beaux qu'ils soient, ne peuvent y suppléer dans l'ombre des cabinets et des bibliothèques. Néanmoins, pour ne rien négliger dans cette étude sur la valeur du Franco et sur la manière dont l'a traité l'histoire, nous devons chercher à comprendre si l'ingratitude ou l'inintelligence seules ont pu effacer son nom, autrefois célèbre, de cette table radieuse où les générations favorisées inscrivent pour toujours le souvenir de ceux qui ont le plus puissamment manifesté la science et le sentiment de l'artiste.

La postérité seule, vis-à-vis de ce grand homme, a-t-elle eu tort? — N'a-t-il pas lui-même mal engagé et fait péricliter le vaste héritage de gloire que lui promettaient les dons magnifiques dont Dieu l'avait comblé? L'analyse de la vie du peintre, si elle peut nous faire connaître l'homme, répondra à ces questions.

En présence donc de ces deux faits, à savoir : que le nom de Franco est sans popularité et que son œuvre néanmoins en semble digne, s'il faut essayer de démêler les faiblesses et les vices qui ont compromis les puissances et les qualités de l'artiste au point d'avoir obscurci aux yeux de la foule une gloire méritée, nous sommes portés à croire, après avoir bien lu le Vasari, que les études systématiques de Battista, sa préoccupation fougueuse du style michel-angelesque, sa recherche maladroite

de toutes les difficultés et son mépris des méthodes faciles et simples en sont les réelles causes. Si nous ne nous trompons pas à l'égard du Franco, il est bon d'insister sur le grave enseignement que sa légende nous donne, aujourd'hui qu'à l'instigation de maîtres certes bien insuffisants, bien pauvrement armés, bien mollement exercés en comparaison des travailleurs forts, dispos, aguerris, d'autrefois, on voit notre jeunesse se laisser déborder par l'esprit de système et la manie de l'exagération; aujourd'hui que les plus maigres natures, étiolées par la plus débilitante éducation, croient follement s'élargir et se raviver dans les fièvres de l'orgueil et de l'entêtement; aujourd'hui qu'incapables de porter le présent, on se remue follement sans naïveté, sans conviction, pour refaire inutilement tout un passé qu'on comprend mal puisqu'on veut le refaire, ou pour construire un avenir qui ne peut se révéler. Sur un terrain meilleur, le Vénitien Franco, plus vigoureusement taillé qu'aucun de nous, a été brisé par l'orgueil, parce que l'orgueil vient à bout des plus fortes organisations et les terrasse plus sûrement peut-être dans les arts qu'ailleurs; parce que dans l'orgueil le bon sens se perd, et que le bon sens, proche voisin du sens commun, du sens vulgaire, est la seule base sur laquelle puisse se tenir sans ployer l'artiste le plus grand, incessamment sollicité à sa ruine et à sa confusion par les tendances extrêmes de ses facultés les plus rares.

Suivons pas à pas le Franco dans sa vie tout entière, dominée sinon par la plus saine intelligence

de l'art, au moins par son plus vif amour. Si vous le voyez sans cesse s'épuiser en recherches et en efforts, ne jamais se satisfaire et ne jamais s'arrêter pour produire avec cette conviction et ce repos d'esprit, source constante des œuvres les plus pénétrantes et les plus sereines, au moins, il faut le reconnaître, il se garde soigneusement des embûches que tend au courage de l'artiste sa propre inintelligence de ce qui est sain, beau et grand. Le Franco ne poursuit pas de vaines fumées; tout ce qu'il cherche à englober dans le trésor de ses études a une valeur incontestable. Il n'est pas infatué d'affections éphémères; tout ce qu'il cherche à s'approprier par le plus âpre travail tient réellement à l'art et aux principes qui le constituent et le constitueront éternellement. Si parfois, dans ses consciencieuses études, il semble ou se détourner ou s'oublier, voyez à quelles influences extérieures il se prend : tantôt c'est à Michel-Ange, l'une des plus admirables et des plus lisibles manifestations de la supériorité humaine, tantôt c'est aux débris antiques que sanctionne l'enthousiasme de tout un peuple, qui les exhume; et plus tard, quand le Franco paraîtra renoncer à sa délinéation presque sculpturale, par lui si péniblement acquise à Florence, c'est qu'il aura quitté l'arène de ses durs travaux, le théâtre de ses succès, et qu'il aura été bon juge et loyal admirateur de sa patrie, de cette Venise dont il avait craint dans sa jeunesse inquiète, de rester l'enfant. Sans doute il ne semble pas qu'on doive incriminer la route suivie par l'artiste, pas plus, au

reste, qu'on ne doit nier le mérite des œuvres qu'il a laissées. Ce n'est donc ni à son talent ni à sa méthode considérés en eux-mêmes qu'il faut s'en prendre; son tempérament et son caractère seuls peuvent démontrer que nul ne saurait acquérir un grand nom dans les arts, si les instincts de l'artiste ne sont pas équilibrés par les instincts de l'homme.

Battista naît à Venise, et à l'âge où le jeune peintre, hésitant encore sur le seuil du monde réel, mesurant d'un coup d'œil les amitiés et les rivalités, les supériorités et les médiocrités qui l'entourent, sent monter du fond de son âme et le remplir tout entier cette confiance en soi qui le pousse à venir prendre aussi sa place au soleil, au moment, enfin, où l'élève sent se développer en lui l'individualité d'un maître, il quitte Venise pour aller à Rome.

Mais Rome ne pouvait pas longtemps suffire à qui Venise, au temps du Tintoret, du Titien et de Paul Véronèse, ne suffisait pas, à qui ces hommes dans leur jeunesse ne faisaient point pressentir des concours sérieux et de dignes émulations. Ainsi l'orgueilleuse et imprudente désertion de l'école natale vouait le Franco à toutes les inquiétudes et à toutes les oscillations; car il faut voir que le Franco, dans toutes ses pérégrinations inquiètes, en Romagne et en Toscane, n'est plus un jeune compagnon qui voyage et cherche à pénétrer partout pour s'instruire, mais bien un maître qui en tous lieux veut se produire, qui réclame et obtient des travaux sérieux et des entreprises monumentales, et qui toujours entend se mesurer, dans les évolutions incessantes

de ses études et de son talent, avec les maîtres les plus forts et les plus différents : distinction importante et qui, au lieu d'un élève consciencieux, confiant, assidu et modeste, comme on a jusqu'ici étourdiment envisagé le Franco, doit au contraire nous montrer en lui un maître peu naïf, inquiet, dérangé et ambitieux.

Le Franco ne sut pas comprendre tout d'abord combien il importe que l'artiste soit rattaché pieusement et avec la tranquillité d'esprit que la piété seule donne à l'ensemble tout préparé d'inspirations et d'habitudes, de passions et de besoins offert à chacun par sa patrie et son époque. Sans doute, sur cet ensemble, tout génie, toute volonté peuvent et doivent même se promettre de réagir en consultant leurs forces ; mais l'artiste qui se sera cru assez fort non pour réagir, mais pour nier absolument, mal conseillé par l'orgueil, celui-là se sera trompé sur la puissance de l'homme et sur sa liberté. On influe sur le cours des choses, mais on ne le change pas : fatalité, providence, peu importe le nom que reçoit le pouvoir immuable qui conduit, il n'est permis à personne de s'y soustraire, et de se créer à soi-même un monde où l'on soit indépendant de toute origine et de toute filiation. L'homme ne choisit ni son pays ni son temps; suivant sa moralité et la rectitude de ses instincts, il s'y attache, les aime et les supplée : telle est la part de sa liberté; mais il tombe bientôt au-dessous de sa propre nature, loin de l'œil de Dieu et des secours de la Providence, quand il les dédaigne, les déteste et les maudit, en voulant

inventer de toutes pièces et se bâtir un destin fondé sur son infatuation de soi-même et le mépris des autres : ces vérités incontestables ne seront jamais proclamées trop haut devant les artistes. La profondeur et la gravité des idées qu'elles soulèvent naturellement, loin de les faire écarter des conférences sur l'art, les y appellent. Toutes classes d'hommes, et même les plus infimes, ont besoin d'en savoir autant l'une que l'autre sur ces bases de toute vie intelligente, de tout travail sain, de tout effort fructueux. Le travailleur qui sur ces questions s'étourdit et passe indifférent, s'aveugle lui-même, tourne et s'épuise fâcheusement dans ses routines abrutissantes et dans ses innovations maladives, semblable à ces bêtes de somme aveuglées de même pour tourner la roue dans nos manéges. Dans quel cercle fatal, comme dans la nuit la plus épaisse, l'artiste intéressant dont nous nous occupons ne s'est-il pas agité? Enfant privilégié, la Providence l'a fait naître sous un beau ciel, dans un beau siècle, avec un beau génie : s'il continue son père, il sera citoyen d'une noble ville ; s'il continue, ses maîtres, il prendra place à côté d'eux, dans une admirable école. Que lui manque-t-il? Dans quel repli caché l'enchaînement naturel des choses a-t-il pu blesser ce cœur et inquiéter cette tête en apparence si bien faits? De tout ce que la fortune cependant apporte à cet enfant, l'homme ne veut rien. A Venise pour lui tout est mauvais : l'air qu'on y respire, le pain qu'on y mange, les exemples qu'on y reçoit; son bâton de voyage à la main, sans esprit

de retour, il est décidé à marcher devant lui jusqu'à ce qu'il se trouve sous un ciel plus inspirateur que le ciel de Venise. Il ne demandera des préceptes et des leçons qu'à des gens plus capables d'en donner que le Giorgione et le Titien; il n'entrera en concurrence qu'avec des émules plus dignes et plus forts que Paul Véronèse et le Tintoret; et encore, quand il aura rencontré les choses et les hommes qu'il cherche, pour s'en servir et lutter contre eux, il s'y prendra comme aucun de ses contemporains ne s'y prend; car ce qui lui tourmente le plus l'âme, c'est de n'être pas né cent cinquante ans plus tôt. Est-il besoin de longtemps réfléchir pour comprendre que cet orgueilleux marche à sa ruine? Et pourtant, il faut tout dire, la féconde Italie et le XVIe siècle pouvaient bien difficilement laisser errer toujours et se perdre les plus indisciplinés de leurs enfants.

Le Franco n'alla pas loin pour croire tenir ce qu'il cherchait. Citoyen de Rome, hôte de Florence, ami de Raphaël, disciple de Michel-Ange, trouvant à côté des réalisations brillantes de ces jeunes hommes les récits passionnés de tous ces vieillards radieux qui charmaient leur repos au souvenir du passé en se promenant le long du Tibre et de l'Arno, il se fixa bientôt à cette destinée qu'il appelait fièrement son ouvrage. Pendant trente années de labeurs acharnés et d'incontestables succès, il s'étourdit dans ses curiosités et ses excitations, croyant sa vie pleine, son choix bon, sa gloire assurée. Mais, par malheur pour lui, un jour il revint à Venise.

Sur le seuil de la maison paternelle, reflété dans l'Adriatique, Venise lui parut belle comme une reine entre toutes les cités. Il visita ses monuments, et les œuvres de ses maîtres lui parurent belles entre toutes les œuvres étrangères dont sa mémoire était remplie. Il entendit partout admirer le Giorgione et vit passer devant lui le Titien dans ses triomphes, et il lui sembla que là seulement le peuple avait la vénération et l'intelligence. Il vit travailler Paul Véronèse et le Tintoret, et il lui sembla que, dans son enfance, il avait eu la même révélation que ces hommes et qu'il eût été leur égal.

Un artiste qui se laisse gouverner par les inquiétudes, les illusions et les ambitions qui maîtrisaient le Franco, arrive difficilement à obtenir mieux que lui de l'avenir. L'originalité des démarches qu'un tel caractère entraîne peut, pour un temps, motiver un certain bruit; mais le silence se fait bientôt autour des noms qu'aucune tradition ne réclame réellement. En effet, malgré le mouvement que se donna, et la sensation que produisit le Franco, où est maintenant sa renommée?

NOTES.

(1) Voyez la vie d'Antonio da San-Gallo, tom. VII.

(2) Voyez la vie de Fra Giovan'-Agnolo Montorsoli, tome VII.

(3) L'Enlèvement de Ganimède, dessiné par Michel-Ange, a été gravé sur cuivre.

(4) Ce palais a été démoli.

(5) La fresque que Salviati exécuta dans l'oratoire de la Misericordia, représentait la Visitation de la Vierge. Cette peinture a été entièrement gâtée par des retouches. Elle a été gravée par Bartolommeo Passarotti et par Matham.

(6) Vasari confond probablement les vases étrusques avec les vases romains. Ces derniers sont généralement en terre et non vernis.

(7) Messer Giovann'-Andrea dall' Anguillara est auteur d'une traduction en vers des Métamorphoses d'Ovide.

(8) On trouvera quelques notices sur Alessandro Vittoria de Trente, à la suite de la biographie de Jacopo Sansovino, son maître.

(9) Voyez à la fin de la vie de Michele San-Micheli.

(10) Vasari parle au long de Federigo Zucchero dans la biographie de Taddeo Zucchero.

(11) Cristofano et Stefano Rosa de Brescia sont mentionnés dans la vie de Girolamo de Carpi.

(12) Natalino fut, suivant Ridolfi, un des plus habiles élèves du Titien.

(13) Giovanni-Battista Ponchino, surnommé Bozzato, est appelé à tort Bazzacco et Brazzacco par Vasari, Ridolfi, Zanetti, Bottari et Guarienti. Il naquit en 1500 environ, et mourut en 1570.

(14) Andrea Schiavone de Sebenico naquit en 1522, et mourut âgé de soixante ans. Le Tintoret disait que tout peintre devait avoir dans son atelier un tableau du Schiavone.

(15) Le musée du Louvre possède de Battista Franco cinq dessins à la plume, représentant la Prédication de saint Jean-Baptiste dans le désert; une Assemblée de Philosophes; un Triomphateur dans son char; un saint Antoine renfermé dans une bordure entourée d'anges; et enfin des vieillards à cheval, accompagnés d'hommes à pied qui fuient avec effroi. Les trois premiers de ces sujets ont été gravés par le comte de Caylus.

FIN DU TOME HUITIÈME.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TOME HUITIÈME.

Pages.

FRA GIOCONDO, LIBERALE et AUTRES VÉRONAIS. 1

BACCIO D'AGNOLO, sculpteur et architecte florentin. 64

MARCANTONIO de Bologne et AUTRES GRAVEURS. 76

VALERIO de Vicence, GIOVANNI de Castel-Bolognese, MATTEO DAL NASSARO de Vérone, et AUTRES excellents GRAVEURS en camées et en pierres fines. 154

GIULIANO BUGIARDINI, peintre florentin. 179

SIMONE MOSCA, peintre et architecte. 188

GIROLAMO et BARTOLOMMEO GENGA, et GIOVAMBATTISTA SAN-MARINO. 203

MICHELE SAN-MICHELI, architecte véronais 224

GIOVANNANTONIO, dit le SODOMA, peintre. 261

BENVENUTO GAROFALO et GIROLAMO DE CARPI, peintres ferrarais, et AUTRES LOMBARDS. 279

RIDOLFO, DAVID et BENEDETTO GHIRLANDAI, peintres florentins 343

BATTISTA FRANCO, peintre vénitien. 360

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE TOME HUITIÈME.

Pages.

FRA GIOCONDO, LIBERALE et AUTRES VÉRONAIS. 1

BACCIO D'AGNOLO, sculpteur et architecte florentin. 64

MARCANTONIO de Bologne et AUTRES GRAVEURS. 76

VALERIO de Vicence, GIOVANNI de Castel-Bolognese. MATTEO DAL [illegible]
VEURS et [illegible]

GIULIANO [illegible]

SIMONE M[illegible]

GIROLAMO [illegible]
SAN-MARI[illegible] 203

MICHELE SAN-MICHELI, architecte véronais 224

GIOVANNANTONIO, dit le SODOMA, peintre. 261

BENVENUTO GAROFALO et GIROLAMO DE CARPI, peintres ferrarais, et AUTRES LOMBARDS. 279

RIDOLFO, DAVID et BENEDETTO GHIRLANDAI, peintres florentins 343

BATTISTA FRANCO, peintre vénitien. 360

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

ECIAL
95-B
2995
v.7-8
THE GETTY CENTER
LIBRARY